76 1/2 t. 7 p. texte 15.2.38 1904

25me Année — Janvier 1938

Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE ■ PHILOSOPHIE ■

SOMMAIRE

JEAN CAYROL .... *La Nuit*
AINO KALLAS .... *La Fiancée du Loup*
HENRY MILLER .... *L'Univers de la Mort*
ANDRÉ BAY .... *L'Homme sans Femme*

CHRONIQUES

JEAN BALLARD .... *Propos de nos vingt-cinq ans*
CHRISTIAN MICHELFELDER .... *André Gide, la Révolution et l'U.R.S.S.*
LÉON GABRIEL GROS .... *Situation de la Poésie*

NOTES — COMPTES RENDUS

LES LIVRES : par Benjamin Fondane, Gaston Berger, P. M. Sire, Y. Deletang-Tardif, Monny de Boully, Emile Dermenghem, André de Richaud, J. R. B., Kléber Haedens, Jean Lebrau, Joë Bousquet.
LES REVUES : par Albert Beguin, André Chastel.
LA PEINTURE : *Willy Eisenschitz*, par Pierre Missac;
Auguste Harzic, par Georges Martin;
Abel Valabrègue, par Gabriel Bertin;
A Paris, les Expositions, par Germaine Selz.
LA MUSIQUE : *In Mémoriam Maurice Ravel*, par Gaston Mouren
Louis Achille, par Gabriel Bertin
La Musique Enregistrée, par Gaston Mouren
Disques Hot, par Charles Delaunay.
CONFÉRENCES : (J. Maritain, H. de Montherlant, R. Warnier), par Marcel Brion, Léon-Gabriel Gros et J. B.
ECHOS.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS
8° Z 24037

MARSEILLE
DIRECTION-ADMINISTRATION
10, Cours du Vieux-Port, 10

PARIS : AGENCE GÉNÉRALE
LIBRAIRIE JOSÉ CORTI
11, Rue de Médicis

France : Le N° : **7** fr. — **Étranger : 8** fr. **50**

VIENT DE PARAITRE

ALBERT PARAZ

LES REPUES FRANCHES

ROMAN

1 fort volume .... **21** francs

« Un satire violent et joyeux du désordre des idées et des mœurs actuelles »

Rappel : **Bitue ou les vertus capitales** .... **18** fr.

DENIS SAURAT

LA FIN DE LA PEUR

1 volume .... **10** francs

« Un petit livre, non de petite importance »
Henri POURRAT.

« Il est scandaleux que l'on ait à peu près ignoré la fin de la peur »
Armand PETITJEAN.

ARMAND HAYET

Capitaine au long cours

CHANSONS DES ILES

Harmonisation de Charles BREDON
Illustrations de Marianne CLOUZOT

1 beau volume de 224 pages (25 × 18 cm) .... **40** fr.
Il reste quelques exemplaires sur pur fil .... **100** fr.

Rappel :

Chansons de bord avec musique .... **35** fr.
Dictons et tirades des Anciens de la Voile .... **25** fr.

19, Rue Amélie, PARIS (9e) **Éditions DENOEL**

N° 201 25me Année. Janvier 1938.

Cahiers du Sud

Tome XVII. — 1er Semestre 1938

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

La Nuit

A Léon-Gabriel Gros

Au fond des monts perdus de la nuit dans l'éternité de [la lune
c'est l'été de la mort qui commence ;
les grandes baies du monde ont envoyé leur brume.
C'est le pays où les racines sont fluides comme des [sources
un pays qui sommeille dans la moiteur de ses vallées
où les forêts sont des harpes déchirées.
Ce pays, il est de ceux qui sont nés dans notre amour,
à l'appel que nous lançions sans oser nous regarder
— ne prends jamais ces fruits que tes lèvres colorent —
ce pays suspendu sur les radeaux du vent...

Il n'eut jamais d'aurore qui ne fut sa blessure
c'était son ombre sur tes joues épuisées.
Maintenant je vous conduis dans ce pays cerné par [notre bras

c'est l'été de la mort qui finit.

8° Z 24037

Les cratères de l'aurore aux longues gorges d'or
dans la poussière des mondes du crépuscule,
les pâles oranges de la nuit aux graines dévastées,
les plaintives pluies du nord toutes mordues d'écume
et qui laissent passer tant de proues paresseuses
accompagnent votre voix déjà grisée par la mort,
une mort légère comme un hamac sous le vent
et dont les fruits roulent parfois dans nos mains vides.
Nous ne reviendrons pas de ces deltas qui sombrent
car la terre cherche enfin les pieds ardents de Dieu.

Soufflez vent de son Cœur les grandes dunes de [l'ombre !

Voici que la rive approche tendue comme un arc
— on voit le jeu des prunelles où vont boire les mou- [ches insatiables
les hauts poulains de l'écume si maladroits de leur [neige —
sa longue plage parfumée est encore pesante dans vos [mains
et l'amour comme une houle qui se lève sous le vent.

Je sens la chaleur de bête de la première Nuit
ses souffles souterrains, ses herbes impatientes de [l'aube,
la nuit de la précieuse argile et de la chair déchirée ;
nous la retrouverons dans nos mains harassées
sous les hurlants plumages de l'air
un peu défaite dans les branches qui la soulèvent
la merveilleuse nuit glissant comme un bras sous la [nuque...

Eve de la nuit dans la paix de ses hanches.

Voici l'homme tout en ruine sur le seuil de la mer,
échoué dans le vent des semences et des grains;
les vagues l'usent doucement, cette dure braise de sang,
et sa chair est pareille au sable, une grande peau lui- [sante de mouette

et sa lourde mâchoire d'herbe, les corolles blanches de
[ses mains
et la pente de ses hanches toute rousse dans l'enchan-
[tement des fourmis

Voici l'homme tout en ruine sous les frèles essaims de
[l'azur,
à demi-enfoncé dans sa mort comme un nid qu'il vient
[d'achever
et vois ses joues encore noires du pollen de la nuit.

Il est l'homme du jour

comme la proue la plus avancée de la houle des ténè-
[bres
et le matin bourdonne à son oreille comme une guêpe
[maladroite ;
sa poitrine écroulée s'enfle comme une vague
et ses os d'écume morte montrent leur prudent corail.

L'homme est du jour comme le premier cygne de
[l'aube

Ah compagnons, de quel nom pourrais-je l'appeler?
Je ne vois que les froides colonnes de son corps
l'étincelante horde du jour sur ce cyprès calciné...

De quelle mains caressées tes hanches furent surprises
pour que la nuit captive y construise son palais?

Morne dieu abattu avec son paradis
torche consumée de l'ombre
que le jour étonné se prenne dans tes flancs
et te couvre de sa neige.

La nuit sera chaude comme un ventre d'araignée
duveteuse, tachée de petits points d'or comme des
[astres desséchés
lustrée de lune, dans la soie de ses brouillards

les loups figés montent en elle comme des fumées.

Il va bientôt passer le héros de la nuit,
le cavalier de grande peur et sa plus légère cuirasse de
[rosée
il va venir encore tout blanc de solitude
les bras un peu raidis du glacier qui l'a fait naître.
(on entend les pas de cristal de son cheval
et son vieux chant qui tue les oiseaux invisibles)
Il vient nous rapporter
les orages moussus dans leur printemps d'éclairs,
les molles pluies sur les joues déchirées,
les idoles d'eaux mortes qui remontent leurs allées,
l'appel des monts pourris
qui retrouvent le goût des neiges
les grandes plaies de l'azur, les pépites d'or de la ter-
[reur,
les frêles volcans du vent, les nuages découverts,
et le ciel asséché qui découvre ses hauts fonds
les étoiles détachées de leur falaise errante
et les fruits écrasés de l'aurore.
Il m'a dit: « je n'ai pour toi que des réveils
comme d'inquiétants miroirs sur ton visage,
je te bâtirai des villes qui seront pour le sommeil
où se lèveront les premières herbes des temples brisés
auprès du Grand Silence endormi, la bouche ouverte...»

La nuit des nuits va venir du fond des prunelles ou-
bliées
dans l'indolence d'un ciel qui n'a plus à se découvrir,
la nuit messie ployant sous le poids de ses astres,
tout éventée sur les pâles jetées du soir
elle apparait dans la plus sombre, si lente
et retenant ses captifs par la main.

Je vous salue, nuit vivante
et si jeune dans l'enchantement de vos glas
je suis le silence que vous avez le plus aimé,
l'humble oiseau de terre apparu dans vos sommeils,
appuyé à vos barrières d'où l'on voit les routes nues

Chair de la nuit roulée dans les prairies du vent
et dans le lit défait des branches dérangées
vous m'avez montré ce que fut le jour
à la faveur de la mort.

Corps hospitalier de la nuit où notre tête roule sur tes
[hanches
dorées, à peine soulevé par les vents qui t'ignorent,
sur ton ventre d'étoiles et de flots noirs
nous nous laissons partir vers les glaces de l'ange.
Tu m'apparais au bord des eaux qui suivent les gra-
[viers de l'aurore
tout tendu d'écume aux mille plis détruits
et transparent jusqu'à tes flancs bleus de printemps
dans le foin d'or d'une lune si tôt pillée.

Vous ne saurez jamais ce qui peut me surprendre,
ce n'est pas le clair des yeux que tu lèves
dans l'étourdissement d'une haleine et de membres
ni la lente chaleur de tes saisons de larmes
ni le grand froid violet qui dormait dans tes fruits
mais l'ombre que je fus, si frêle dans son mal
qui essayait d'ouvrir la fuyante porte des brouillards
au matin prisonnier de ses feux
comme une grande fête sauvage du hasard.

Je vous apporte ma nuit,
celle là n'est pas affaiblie d'étoiles,
ni voûtée, ne sachant plus sur quels yeux se poser;
elle ne passe jamais sur les graviers paresseux,
elle ne s'achève pas dans les carrières de la lune
comme des flaques perdues qu'on ne trouvera plus.
Jamais elle ne fut inquiète du moindre soulèvement
[des biches
sous la pluie.

Je vous apporte ma nuit,
ses grands rats calmes, l'ombre des fleuves libres,
la voix des enfants tués dans le sommeil des jeux,
toute blessée par Dieu qui voulut y rentrer,
ma nuit qui a roulé dans la boue et dans le gel
et dont les dents cassées ne mordent plus mes joues.

Appellez moi quand le palais de l'aube se lèvera
et son toit rayonnant de rosée et ses tuiles merveil-
[leuses

comme un grand plumage qui s'étire et s'éveille;
il y aura tant de visages à ses fenêtres
qui nous souriront sans comprendre
et des jardins limpides et froids qui hésiteront à re-
[naître
tant les attelages affamés seront bruyants sous la pluie.
Venez, je vous porterai dans mes bras, sans un mot,
au milieu des vallées d'herbes mortes dans la nuit
qui s'écrouleront aussitôt,
comme un agneau qu'on va tuer dans ses naissantes
[cornes de fumée.

Il n'y aura pas de révolte, ni de moissons coupées
ni d'ouragans aux yeux de mouette,
ni les grêles d'un sang qui ne peut se calmer;
il n'y aura rien que vous et moi, plus légers que jamais
les pieds encore boueux de la nuit
et la joue posée sur la vitre de l'aurore.

Nous aurons ces salles à demi-éveillées qui s'allument
les servantes aux robes d'ombre qui épient,
ces bassins sans écume, le silence des passerelles d'or
et des jardins inachevés et des jets d'eau têtus
et l'ombre d'une femme à demi-disparue...

Mais déjà le sang des ruines montent dans les colonnes
et la sueur des pierres brille comme des anémones ;
entends les amours des corbeaux, les folles fougères
[du feu
et toute la foudre errante qui se prend dans les jardins.

C'est le palais dévoré de vent qui disparait sous la
[mer...

Et nous nous avançons avec les fruits impossibles du
[matin
vers les grands bœufs nocturnes qui ruminent notre
[terre.

Jean CAYROL.

La Fiancée du Loup

(Fragments)

Il arriva que Priidik, le garde forestier de Suuremoisa, qui était encore jeune et célibataire, partit un beau matin d'été acheter des moutons dans l'île de Kassari au-delà du détroit guéable qui sépare de Keina les îles de Kassari et d'Orjaku. L'air était calme, comme si tous les vents avaient célébré le sabbat du Seigneur; le ciel était moutonné de nuages et la terre exhalait ses effluves, comme la gueule d'un four brûlant.

Lorsque le garde Priidik fut parvenu sur la crête qui coupe l'île de Kassari, et que l'île entière s'étendit devant lui avec ses promontoires, ainsi que la mer et ses écueils, il observa une animation inaccoutumée à la pointe d'un cap, et ses oreilles perçurent des cris de femmes et des bêlements angoissés. En descendant de la colline, il aperçut un troupeau de quelque deux cents moutons courant le long du littoral rocailleux, tandis que des enfants nus pieds, aidés par quelques femmes adultes, les chassaient avec des verges vers la rive, car on était à l'époque de l'été où on lave les moutons. Les moutons s'échappaient à chaque instant et forçaient les bergers à les ramener; mais quand Priidik s'approcha, toutes les bêtes étaient déjà massées au bord de l'eau sur une petite pointe. Et les bergers formaient une chaîne autour du troupeau, continuant à frapper les moutons aux jambes, si bien que ceux-ci ne pouvaient plus songer à se sauver.

Et alors Priidik vit tous ces moutons, qui portaient encore leur longue toison d'hiver, se mouvoir comme un grand corps frémissant, les membres tremblants, et tout remplis de crainte. Ces créatures, dans leur stupidité et leur détresse, montaient les unes sur

les autres, comme si le loup avait été dans le bercail, en tendant le cou et en bêlant plaintivement, les béliers comme les brebis, tandis que les agneaux se jetaient dans leurs pattes, si bien que la confusion était grande.

Le garde Priidik restait à contempler ce pacage estival, car il n'était pas pressé, caché dans l'ombre d'une grosse pierre. Les femmes, au nombre d'une dizaine, saisissaient un par un les moutons du troupeau, selon les marques tracées au fer rouge sur les cuisses ou sur les oreilles. Dans leur hâte, elles ne prenaient pas garde à ce qu'elles attrapaient une patte de devant ou une jambe de derrière. Elles trainaient impitoyablement le mouton dans l'eau, le couchaient sur le flanc et se mettaient à laver la toison de leurs deux mains.

Alors Priidik, resté en arrière, observa soudain parmi ces femmes debout dans la mer une jeune fille qui, comme les autres, était dans l'eau jusqu'à la taille, mais un peu à l'écart; et elle lavait une brebis récalcitrante qui tentait à chaque instant de lui échapper.

Priidik vit que c'était une jeune fille, car elle avait les cheveux flottants et un bandeau. Mais cette fille ne brutalisait pas les moutons, comme le faisaient les autres femmes, et elle ne jurait ni ne pestait dans l'excitation du travail; elle essayait de calmer la pauvre créature par des mots tendres et pitoyables, parlant doucement au mouton comme à un enfant.

Quand le mouton eut été lavé par dessus et par dessous, elle le laissa partir, et la bête regagna aussitôt la terre ferme, en secouant l'eau de sa toison, comme un chien sortant de l'eau.

Et au même moment, la jeune fille, elle aussi, s'approcha du rivage, avec sa robe mouillée d'où l'eau dégouttait.

A l'abri de son rocher, le garde Priidik apercevait nettement les formes de cette jeune fille, que les vêtements mouillés ne cachaient nullement, et l'expression de son visage, car elle regardait dans sa direction. Elle avait les cheveux roux comme l'herbe du rivage, lorsque les eaux du printemps les ont rouillées; mais ses yeux étaient sombres comme une mare dans la forêt, attirants et profonds, et leurs prunelles étaient immobiles comme l'eau du marais.

La jeune fille saisit alors un autre mouton, plus petit, le souleva doucement dans ses bras et se dirigea vers l'eau avec ce lourd fardeau. Et Priidik ne put s'empêcher d'admirer ses forces juvéniles et qu'elle pût porter si aisément une lourde charge, en dépit de son jeune âge.

Priidik resta sans bouger derrière la grosse pierre jusqu'à ce que tous les moutons fussent lavés. Alors, les enfants rompirent leur chaîne et les bêtes se dispersèrent en tous sens, comme si elles fuyaient la gueule de la mort.

Et maintenant, les femmes se mirent à leur tour à barboter dans l'eau basse et chaude avec leurs vêtements humides et à s'éclabousser la nuque et le visage Mais lorsqu'elles se lassèrent de ce jeu, elles sortirent de l'eau pour changer de vêtements et rentrer chacune chez elle.

Mais Priidik fut comme frappé d'un éclair : il ne devait pas encore quitter sa place, il devait continuer à observer.

La jeune fille regagna aussi le rivage, s'éloigna un peu et laissa timidement choir sur le sable sa robe mouillée et sa chemise de chanvre, sans se douter le moins du monde que l'œil d'un étranger contemplait son innocence avec des regards brûlants.

Et alors le garde Priidik vit, que, sous le sein gauche de la jeune fille, il y avait une marque brunâtre semblable à l'aile d'un papillon de nuit, et que le peuple appelle aussi signe de feu ou marque magique.

La jeune fille passa une robe sèche et fit un paquet de ses vêtements mouillés.

Et lorsque toutes les femmes furent prêtes, elles regagnèrent ensemble le village, laissant les moutons à la garde des enfants.

Mais le garde Priidik se dit alors :

« En vérité, cette fille doit avoir un caractère aimable, puisqu'elle s'est montrée si douce et si patiente avec les moutons, qu'elle ne les a point brusqués et qu'elle ne se fâchait pas. Sûrement, elle soignerait bien son mari et ses enfants (si Dieu lui en donnait), et elle les traiterait avec tendresse, ainsi que les domestiques et le bétail, et elle dirigerait le ménage en bonne concorde, si bien qu'avec elle son mari vivrait dans le bonheur et dans la paix ».

C'est ainsi qu'il prédisposait son cœur en faveur de

cette jeune fille, sans vouloir prêter aucune attention aux marques de Satan sur elle, telles que le signe magique et les cheveux roux, et il ferma son oreille aux avertissements, car il était tombé tête baissée dans les filets de l'amour.

*
* *

Il ne s'était pas écoulé une demi-année que déjà cette jeune fille de Kassari, qui s'appelait Aalo, et qui avait lavé les moutons sur le rivage par une matinée d'été, était devenue l'épouse légitime de Priidik, garde forestier de Suuremoisa; et c'est ainsi que Priidik emporta son élue du sein d'un troupeau, comme jadis Jacob avait emmené Rachel, la fille de son oncle Laban, du pays de Chanaan.

*
* *

Aalo était venue assister à la chasse et à la fête. Elle portait un ample manteau à manches larges et une robe brune, toute plissée, avec des rayures transversales au bas. Comme il faisait encore froid, elle avait mis un bonnet brun, de ceux qu'on nomme *karbus*, joliment noué avec des rubans rouges. Sa taille était prise dans une ceinture de cuivre où teintaient, des pièces de monnaie et elle portait, d'un côté, un poignard dans une gaîne d'étain, de l'autre, une trousse d'aiguilles.

Et tandis qu'elle circulait ainsi dans ses plus beaux atours, elle ignorait entièrement qu'un piège avait été tendu sur son chemin; ce matin, elle était gaie comme un jeune élan et son joli minois était une joie pour les gens.

On envoya d'abord les porteurs d'épieux prendre poste avec leurs filets, et ils s'éloignèrent aussitôt à cheval, au galop, les épieux baissés, comme une troupe de Cosaques ou de Kalmouks.

Après eux partirent les chasseurs de loups ou rabatteurs, pour faire le tour de l'île en hurlant à plein gosier et en déchargeant leurs fusils, afin de forcer les loups à quitter leurs refuges au cas où ils voudraient se cacher dans les fourrés ou dans les îlots des marécages.

Et alors, il y eut du bruit et du vacarme dans ces contrées de Hiiumaa où l'on n'entend d'ordinaire que le cris de la grue ou du courlis et le hululement de la chouette.

Priidik se dirigea rapidement vers son poste qui se trouvait être la grande prairie de laîche; à l'autre bout de celle-ci, il y avait un mur de pierres, derrière lequel on avait dissimulé les filets, car on ne devait pas les voir.

Dans le plus grand silence, Priidik et ses compagnons se mirent aux aguets dans les broussailles des deux côtés de la prairie.

Soudain, on entendit un avertissement lancé du haut d'un arbre par le merle noir, et bientôt apparurent deux loups traqués par les rabatteurs qui les poursuivaient en poussant des cris. Et les loups ne pouvaient pas se sauver dans les buissons, car les aboiements rageurs des chiens les en chassaient aussitôt. C'est pourquoi les deux fauves accéléraient leur course, la gueule ouverte, laissant pendre leur longue langue rougeâtre.

Et alors Aalo, l'épouse légitime du garde Priidik, qui se trouvait parmi la foule, vit les loups traqués se précipiter devant elle dans l'angoisse de la mort.

Et bien qu'ils lui fussent bientôt cachés par la fumée de la poudre, car les détonations crépitaient de tout côté, et derrière eux, elle eut le temps de voir que le premier loup était de petite taille, mais que l'autre au contraire était un grand fauve puissant, haut sur pattes, le corps long et gris, le museau pointu et le front large; et ses yeux bridés et sauvages exprimaient la haine des forêts.

Alors Aalo perçut nettement ses mots dans ses oreilles:

« Aalo, ma petite Aalo, viendras-tu avec moi dans les marais? »

Elle eut un sursaut, comme si une balle lui avait percé le flanc, car elle n'avait pas vu qui prononçait ces paroles. Mais son âme et même son corps furent secoués par un violent tourbillon, comme si une force puissante l'avait soulevée en l'air et la faisait tournoyer à une vitesse effroyable dans un ouragan sacré, telle un fin flocon de duvet, jusqu'à ce qu'elle perdit le souffle et fût sur le point de s'évanouir sur place.

Et tout cela se passa plus vite que la mouette ne meut ses ailes sur la mer.

Lorsqu'elle se fut remise, Aalo vit que le premier loup bandait tout son corps pour un suprême effort, la tête, les pattes et la queue formant une ligne droite, et que son bond le portait presque deux fois plus haut que le muret de pierre derrière lequel il croyait trouver le salut, alors qu'une mort certaine l'y attendait.

Mais le grand et puissant fauve qui courait derrière, profitant de ce que tous les yeux étaient fixés sur son compagnon, s'élança de côté et se sauva dans la forêt, en rompant la chaîne des chasseurs.

Aalo courut aussitôt auprès du petit mur et vit le loup se débattre dans le filet qui l'enveloppait si bien qu'il n'en pouvait plus sortir. Et le fauve captif haletait tellement que ses flancs étaient près d'éclater, et l'écume coulait de sa gueule rouge foncé entre les crocs courbes, car la foule l'excitait par des sarcasmes.

Puis Aalo vit comment les hommes brandissaient leurs épieux, prêts à les enfoncer dans le poitrail du loup; et son mari Priidik était parmi eux.

Mais au même moment, elle entendit de nouveau, de plus loin cette fois, comme si quelqu'un avait appelé dans la forêt, et elle seule pouvait l'entendre :

« Aalo, ma petite Aalo, ne veux-tu pas venir dans les marais avec le loup ? »

Et c'était comme une invitation et comme un appel du marais.

C'est alors que le Démon entra en elle et qu'elle en fut possédée.

*

* *

A partir de cette battue, Aalo, l'épouse légitime du garde Priidik, se mit à languir après le marais et après la société des loups, loin des demeures des hommes et de la communauté chrétienne à laquelle elle avait été rattachée par le Baptême et par les autres Sacrements. Car l'Esprit qui était entré en elle attisait une flamme dans son sang, l'incitant à exécuter la volonté de Satan et à changer son apparence humaine contre celle d'un loup. Quand le soir tombait et les loups commençaient à rôder au crépuscule près des maisons des hommes, quand on entendait alors distinctement leurs hurlements, Aalo s'attardait sur le seuil de la cabane, au milieu de ses besognes domes-

tiques, à contempler la forêt; et les cris des loups étaient pour ses oreilles la plus délicieuse des musiques, car elle était aussi de leur race et de leur esprit.

Alors, elle pria son mari Priidik de mettre de solides verrous à l'étable et de placer une barre de fer pour plus de sûreté, et elle se procura un nouveau chien de garde très dangereux.

Mais la flèche de la sorcellerie et de Satan l'avait atteinte et déjà tellement obscurci son esprit, en secret, avec son venin, que les Démons furent au comble de la joie avec leur Maître dans l'Enfer, car leur proie était cernée et proche leur victoire.

Vers la Saint-Jean, il arriva que le garde Priidik dut se rendre pour deux jours à Emaste pour s'informer d'un bateau chargé de bois; et Aalo resta seule au logis avec sa fille Piret, une vieille servante et un petit berger.

Or, dès les temps du paganisme, la nuit de la Saint Jean a été consacrée à la magie, car c'est alors que les Démons déploient toute leur puissance, et les sorcières se livrent à leurs noirs sortilèges dans l'ombre de la nuit. Cette nuit-là, elles rôdent à la croisée des chemins et aux coins de trois clôtures, elles oignent avec un onguent magique les portails et les portes des écuries ou nouent d'un nœud magique les tiges du blé, en récitant des incantations et en nuisant ainsi au bétail comme aux récoltes. Et le peuple de l'île raconte encore qu'en cette nuit de la Saint-Jean, l'Ondine, sous l'apparence d'une jeune femme, cherche son enfant noyé.

En cette veille de la Saint-Jean, les jeunes gens de Suuremoisa et des villages voisins allèrent tous près des balançoires et des feux, et les jeunes filles tirèrent au sort avec neuf herbes pour savoir si elles se marieraient dans l'année. Les vieilles gens seules montaient la garde au logis, afin que personne ne vint lancer des sorts ou rouler un mauvais œil.

Mais Aalo, la femme du garde Priidik, n'avait nulle part où aller ce soir et restait assise sur le seuil du grenier.

La soirée s'était écoulée et les abeilles se reposaient sur les arbres d'hydromel avec leur butin doré. Et tout dormait comme dans un songe, la servante dans son lit, le bébé dans son berceau et le pâtre sur le

banc du poêle, et aussi la meule à bras, le métier à tisser et les filets étendus sur les perches; aucune fumée ne s'élevant de l'appentis ouvert.

Seul le drap qu'Aalo avait tissé durant les veillées de l'Hiver était étendu à blanchir sur l'herbe, et dans la clarté de la nuit estivale il traversait la cour comme un sentier jaunissant.

Du seuil du grenier, Aalo vit que le soleil, œil du Créateur, s'abaissait de plus en plus, pour finir par arriver au niveau des baies de la terre; puis, il disparut entièrement et aussitôt la soirée devint plus fraîche.

Et alors Aalo perçut de nouveau, dans ses oreilles, les mêmes paroles :

« Aalo, ma petite Aalo, viens comme un loup dans le marais ! »

Mais maintenant ces mots ne retentissaient plus comme un appel ou une invitation; c'était un ordre impérieux auquel il fallait obéir, même s'il devait la conduire à la mort et à la perdition.

C'est ainsi que cette fois Aalo ne put plus résister, mais qu'elle oublia tout à fait l'Alliance du Baptême et que Christ, notre Rédempteur, avait souffert et était mort sur la croix pour elle aussi, — de même que jadis Israël, le peuple du Seigneur, avait oublié son Dieu et son Sauveur, le noble héros Gédéon.

De son plein gré, elle remit au Démon son esprit, son âme et son corps, et elle s'abandonna à lui.

Même les plaintes de son enfant innocente furent incapables de la retenir, car elle était sourde à tout, sauf à l'appel des loups.

Puis, elle ôta ses souliers, car il était déjà tard et une forte rosée couvrait le sol; elle s'engagea, pieds nus, sur le sentier conduisant au marais, qui était distant de presque trois lieues suédoises.

Mais le sentier avait été foulé par le bétail et se ramifiait en tous sens, et le cœur d'Aalo palpitait comme un oisillon dans sa poitrine.

Quand elle eût marché longtemps, elle parvint à la lisière du grand marécage que les fleurs des romarins des mûriers et celles des pattes-de-lièvre semblaient voiler d'une brume blanche. Et jamais le chant d'un coq ou l'aboiement d'un chien du village ne s'y entendait, ni le dimanche, le son des cloches de l'église.

Et le marais semblait avoir cent yeux, entre les

touffes moussues, et tous regardaient en silence, avec leur surface sombre, la jeune femme qui marchait dans la nuit.

Mais Aalo sautait de motte en motte et les tiges des bouleaux nains et les stolons des canneberges s'accrochaient aux pans de sa robe comme pour la retenir.

Elle finit par atteindre le cœur du marais, un îlot où poussaient des bouleaux, des merisiers et des sorbiers, où le sol était ferme et couvert d'aiguilles et de pommes de pins, et aussi de grosses fourmilières.

Alors Aalo se souvint d'un vieux signe magique ; elle détacha un rameau de merisier et le brandit trois fois au-dessus d'un œil du marais.

Et voici, elle aperçut aussitôt comment une fougère au bord de la mare ouvrait une fleur bleue qui brillait comme une flamme bleue.

Le peuple affirme que la fougère ne fleurit qu'une fois dans l'année, dans la nuit de la Saint Jean.

Et autour de la fleur bleue de cette fougère, qui était de feu bleu, comme si le cœur du marais s'était enflammé, des couleuvres dansaient en dressant la tête ou tournaient en rond; et leur nombre était de plusieurs centaines. Et les esprits de la forêt et les farfadets s'inclinaient des deux côtés de la fleur, comme si elle avait été la flamme d'un sacrifice.

Il y avait dans l'îlot un grand nombre de loups; bien qu'on fut en été on aurait dit que tous les bois de Kopu et les refuges ombreux de Korgesaare avaient envoyé leurs protégés, et que tous les loups de Muhu et de Saaremaa, et même ceux du continent, s'étaient joints à leur bande. Ils étaient assis en un grand cercle, comme s'ils tenaient conseil, la queue touffue posée sur les pattes, la toison en désordre; mais ils ne hurlaient point.

Aalo aperçut, au premier rang, le gros loup qui avait brisé la chaîne des traqueurs pendant la battue; elle le reconnut aussitôt à sa taille puissante et à l'éclat sauvage de ses prunelles, et elle comprit qu'il était le chef des autres loups.

En même temps, elle vit dans la fente d'un rocher une peau de loup ayant déjà mué, d'une couleur gris jaune.

Et en cet instant, par la puissance de Satan, Aalo perdit le souvenir de sa vie antérieure qui fut comme

engloutie à jamais au sein de l'abîme du marécage et elle oublia mari, enfant, domestiques, bétail, même la Parole de Dieu et son Trône de Grâce.

(Car Dieu a donné aux Démons le pouvoir de susciter la grêle, le gel, et les ouragans, et aussi d'empoisonner l'air et l'eau, et même de changer les hommes en loups).

Aalo jeta sur ses épaules la peau de loup et aussitôt elle sentit que son corps devenait méconnaissable, car sa peau blanche se couvrit d'une toison ébouriffée, son joli visage s'allongea comme le museau pointu d'un loup, ses fines petites oreilles se dressèrent, ses dents devinrent des crocs acérés et ses ongles, de courbes griffes de fauve.

Car le Diable, dans sa malice, dispose si habilement la peau du loup sur le corps humain que les griffes et les crocs et aussi les oreilles s'appliquent toutes à leur place exacte, comme si l'être humain, dès sa sortie du ventre de sa mère, avait été un lycanthrope ou loup garou.

Mais avec l'apparence du loup, Aalo avait acquis soudain tous les instincts et les passions du loup, comme la soif de sang et la joie de déchirer, car le sang se change aussi en sang de loup, si bien qu'Aalo fut une des leurs.

Et alors elle se joignit à la troupe des loups avec un hurlement sauvage et joyeux, comme si elle avait enfin retrouvé la compagnie de ses semblables; et les autres, en hurlant en chœur, saluèrent leur nouvelle sœur.

*

* *

Par cette blanche nuit de la Saint-Jean, Aalo l'épouse légitime du garde forestier Priidik, courut pour la première fois sous l'aspect d'un loup garou.

Car à peine avait-elle échangé son apparence humaine contre la forme d'un loup et s'était-elle jointe aux autres loups, que ceux-ci abandonnèrent l'îlot du marécage et se mirent à traverser en bande les forêts, les landes sablonneuses et les marais mouvants vers le nord-ouest, dans la direction de Kopu et de Korgesaare, avec Aalo dans leur compagnie.

Et elle se sentait entièrement changée, ainsi que le monde autour d'elle, et tout lui était nouveau, comme

si elle le voyait pour la première fois d'un œil charnel, comme lorsque jadis notre aïule Eve mangea la pomme de l'Arbre de la Science du Bien et du Mal dans le Paradis, sur l'ordre du serpent.

Une force nouvelle et puissante bandait les tendons de ses jambes et les muscles de ses flancs, et aucune distance ne lui semblait trop longue; elle bondissait souplement au-dessus des bourbiers et des arbres renversés, et sa course avait une rapidité sauvage, comme le vent d'ouest.

Le marais et la forêt regorgeaient d'odeurs qu'elle n'avait encore jamais remarquées sous sa forme humaine, et ces effluves la jetaient dans un violent enivrement, comme si elle eût dû les poursuivre toutes. En effet, par un prodige merveilleux et inexplicable, elle savait avec exactitude quelle était l'odeur de chaque animal des forêts. C'est ainsi que de loin déjà elle percevait dans ses narines, comme une chose connue, l'odeur de l'écureuil ou celle du renard et aussi celle de la bécasse et du tétras, et même celle du hérisson et du lièvre.

Mais lorsque leur course nocturne longeait une ferme isolée ou contournait un village, il se dégageait de ces lieux une abondance d'effluves nouveaux et excellents qui faisaient bouillonner le sang d'Aalo, car elle croyait reconnaitre l'odeur des moutons et des cabris, des jeunes poulains et du bétail, et cela l'enivrait, comme si son sang était devenu sauvage depuis qu'elle appartenait à la race des loups.

Une autre odeur montait comme une menace des abords des fermes forestières, et elle était étrange, puissante et redoutable, si bien qu'Aalo sentit son nouveau cœur de louve frémir un instant dans sa poitrine. Elle vit alors comment les autres loups, ses frères et ses sœurs, s'arrêtaient dans leur course, flairaient l'air, puis repartaient deux fois plus rapidement, comme si cette odeur avait été une menace de mort et de perte, car c'était celle de leur vieil ennemi héréditaire.

En effet, de même qu'entre le serpent, ce vieux ver, et l'homme, le Créateur a établi une haine éternelle entre le loup et l'homme, qui doivent se persécuter l'un l'autre partout et toujours.

Près d'un sentier vicinal, ses fines oreilles de loup perçurent un rapide déclic qui fut suivi d'un éclair et d'un fracas semblable à un long roulement de ton-

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

nerre; et alors tous les loups, précipitamment et aveuglés par la peur, se jetèrent dans l'obscurité la plus profonde des forêts.

Sous son nouvel aspect, elle était aussi devenue soudain très prudente et elle redoutait chaque chose, comme si elle avait partout soupçonné un danger. C'est pourquoi elle flairait attentivement les broussailles et les ramilles sur le sentier, car elle craignait qu'une fosse perfide n'y fut dissimulée ou qu'une trappe ne fût tendue derrière les rameaux feuillus.

Jamais encore, quand elle avait sa forme humaine, elle n'avait éprouvé dans son sang une jubilation dorée et une joie libre comme en ce moment, au cours de sa randonnée de loup garou à travers les marais. Car les délices de cette félicité sont inimaginables et Satan les a prescrites pour précipiter avec leur aide les enfants des hommes dans le gouffre de la perdition.

Et lorsqu'elle examina avec les loups, ses congénères qui couraient avec elle en cette nuit de la Saint-Jean, d'un bout à l'autre de Hiiumaa, elle reconnut, parmi eux, à son grand étonnement, maintes personnes qui lui étaient familières depuis les temps de sa forme humaine.

En effet, un loup garou courait à ses côtés, la femme Valber, du village de Tempa; et un peu plus loin, le doyen de l'église et le hautain patron du domaine de Suuremoisa. Et elle ne pouvait se tromper sur leur compte, car avec ses yeux de loup elle voyait plus distinctement que naguère avec ses yeux humains. La femme Valber lui montra ses crocs courbes et pointus en passant près d'elle, comme si elle saluait une connaissance.

Mais soudain ils entendirent tous le meuglement d'une vache et ils aperçurent, sur la pente d'une prairie, une génisse égarée loin du troupeau.

Et en cet instant précis, Aalo sentit qu'elle avait soif du sang de cette génisse.

Elle vit comment le gros loup, qui était le chef des autres et plus fort qu'eux, bondissait sur la génisse et lui rompait les veines du cou.

Alors, une grande fièvre s'empara d'elle et elle ne perçut plus rien clairement, mais elle oublia entièrement les derniers vestiges de sa nature humaine. Avec les loups, ses frères et ses sœurs, elle se jeta sur la génisse abattue et ils la déchirèrent tous ensemble.

Au cours de cette nuit, ils dévorèrent encore maint mouton, maint jeune poulain et mainte génisse.

Et ce baptême du sang est le baptême de Satan, par lequel il consolide son alliance avec l'homme.

Mais lorsque, en leur course nocturne, ils furent parvenus à l'endroit d'où l'on commence à apercevoir, dans la nuit blanche, à gauche les grands bois de Kopu et devant soi Korgessaare et le dos de la mer, les loups, qui étaient restés en bande jusqu'alors, se séparèrent pour courir seuls ou par couples.

Alors, Aalo remarqua qu'elle était en compagnie du plus gros des loups, celui qu'elle avait vu s'enfuir pendant la battue de Suuremoisa.

Elle comprit aussitôt que ce loup était celui qui l'avait appelée par trois fois et qu'il était venu la chercher.

Et elle remarqua avec surprise qu'elle était de même force que ce fauve vigoureux, et qu'elle pouvait suivre chacun de ses pas, bien qu'il augmentât sa vitesse au point qu'ils semblaient voler sur les landes et les mares.

Car la même ardeur sauvage brûlait dans leurs veines, et la chaleur du même esprit excitait leurs cœurs.

Et ces deux fauves étaient les plus fiers et les plus magnifiques de tous les loups des forêts et des bêtes de Saint Georges.

Vers le matin, avant le lever du soleil, leur course nocturne les avait amenés dans la forêt de Kopu, sous les sapins centenaires jamais encore touchés par la cognée de l'homme et dont les branches moussues ombrageaient éternellement le sol.

Le vent s'éveilla dans la cime des arbres, soupira doucement et se rendormit.

Alors, le loup avec lequel Aalo avait couru changea soudain de forme.

Un souffle impérieux et fort traversa la forêt, comme la respiration de gigantesques poumons, et la forêt entière trembla sous des pas invisibles, et de grandes ailes, dont aucun mortel ne pourrait mesurer la largeur, voilèrent les bois dans une obscurité opaque comme l'ombre des antiques sapins.

Car le loup était le *Diabolus sylvarum* ou Esprit de la Forêt, bien qu'il ne révélât que maintenant sa vraie apparence.

Alors, une béatitude infinie, inconnue aux mortels,

s'empara d'Aalo; dans son âme, un bonheur inoui descendit, un bonheur qu'on ne peut exprimer avec la langue humaine à cause de l'allégresse merveilleuse et complète avec laquelle il abreuve l'assoiffé. En cet instant, elle était seule avec l'Esprit de la Forêt, avec le puissant Démon qui l'avait élue sous son aspect de louve et soumise à son autorité; et toutes les frontières s'abolirent entre eux, ils fondirent l'un dans l'autre comme s'unissent deux gouttes de rosée que personne ne peut plus distinguer l'une de l'autre.

Et elle se dissipa dans le murmure des sapins elle jaillit comme la paix dorée du flanc rouge d'un pin, elle disparut dans la fraîcheur verdoyante de la mousse, car elle appartenait au *Diabolus sylvarum,* elle était la proie de Satan.

Lorsqu'Aalo se réveilla de son enchantement, elle vit qu'elle était couchée sur une grosse pierre, près de sa cabane de Puhalepa, et la peau de loup était à côté d'elle. Le soleil allait se lever après son bref repos nocturne; alors, Aalo cacha vite la peau dans une fente du rocher et regagna son lit sans que personne eût observé son absence.

*
* *

Une nuit du mois d'août, peu de temps après cela, alors que les moissons approchaient et que les nuits s'assombrissaient, Priidik se réveilla dans son lit, car le froid le mordait. Quand il voulut tirer la couverture en peau de loup, il remarqua qu'il était seul et que la place de sa femme Aalo était vide à côté de lui.

Alors, un frisson étrange parcourut son corps, comme une ombre traverse une chambre et la rend obscure un instant; puis, il se signa trois fois et dit :

« Que le Seigneur et ses Anges la protègent, afin qu'il ne lui arrive pas de mal, ni à son corps, ni à son âme, car elle est vraiment fragile comme un verre précieux, bien que son corps soit jeune et vigoureux ! »

Mais le sommeil ne vint pas clore ses paupières; les yeux ouverts, il resta éveillé, attendant le retour de sa femme.

Enfin, le coq chanta dans la cour; celui du voisin répondit bientôt, un troisième chanta plus loin encore, signe que la nuit terminée et l'aube proche.

Au même instant, Aalo entra par la porte de la salle et se dirigea tout droit vers le lit.

Alors, le garde Priidik, qui avait feint de dormir, ouvrit les yeux et demanda :

« Où as-tu été ? D'où viens-tu ? »

Et Aalo répondit :

« J'ai été cueillir des rameaux de bouleau pour en faire des faisceaux de bain, car demain est samedi. »

Ses vêtements et aussi ses cheveux étaient imprégnés du parfum de la forêt et de celui du romarin, de la mouse humide et de la vase des marais, odeur capiteuse et grisante, comme les baies de l'airelle des fanges.

Priidik sentit aussitôt dans ses narines cet arome étrange, comme si la forêt était entrée avec ses habitants, remplissant toute la chambre; et il dit :

« Les jours sont faits pour les travaux du jour, et les nuits pour le repos nocturne. Tu n'es pas allée autrefois, de nuit, dans les bois ? »

Mais lorsqu'Aalo s'étendit à côté de lui dans le lit, il sentit, encore plus forte, l'odeur de la forêt et du marais dans les cheveux de sa femme, comme si une bête sauvage s'était couchée près de lui, non pas une jeune femme.

Il comprit qu'un mystère l'environnait qu'il ne pouvait expliquer; et son âme pressentit dans ce mystère un ennemi, de même qu'un animal devine l'orage menaçant.

Et il s'éloigna de son épouse Aalo, car cette odeur étrange l'incommodait et était contraire à sa nature, comme un élément étranger. Puis il lui dit :

« Où tes cheveux ont-ils pris cette odeur de marais ? »

Aalo répondit :

« J'ai été jusqu'à la lisière du marais cueillir du romarin, pour en faire un baume. J'en ai aussi mis un brin dans mes cheveux. »

Mais le garde Priidik sentit alors que son cœur se tordait de douleur, car sa femme Aalo osait lui mentir avec effronterie, et il s'assit dans son lit en disant :

« Tu me racontes des mensonges, femme ! Tu es allée chez les loups, et pas dans le marais! D'où viens-tu ? »

Comme Aalo ne répondait rien, un éclair lui traversa l'esprit et il s'écria :

« Tu n'es pourtant pas un loup garou qui rôdes la nuit. ? »

Dès qu'il eut prononcé ces paroles, Aalo se mit à trembler, parce que son mari Priidik poursuivait si rudement la vérité.

Alors Priidik comprit soudain qu'il était parvenu à saisir la vérité, et il cria :

« Oh malheureuse ! Es-tu devenue la proie de celui qui égare les âmes ? C'est donc toi qui as ravi le mouton du cabaretier ? Et tu as fréquenté les loups garous et les sorcières de Loksperi ? »

Mais Aalo lui répondit :

« Tu as le délire, ou bien tu parles dans l'ivresse. »

Et Priidik dit :

« Femme, femme, naguère tu ne savais pas mentir, et tes paroles étaient comme celles des gens pieux : oui, oui, ou bien : non, non ! »

Et il la questionna encore :

« Es-tu un loup garou, ou ou non ? »

Aalo répondit enfin :

« Si même j'ai couru comme loup et si le sang du loup brûle dans mes veines, cela ne regarde personne, car le salut ou la damnation de mon âme ne concerne que moi ! »

Alors Priidik cria :

« Ainsi, tu avoues que tu es un loup garou, un être exclu de la société des gens pieux, et c'est donc en vain que le Christ est mort pour toi sur la croix. »

Aalo lui dit :

« Ecoute-moi, Priidik, car ma poitrine brûle comme la meule du charbonnier! Bien que je reste le jour parmi les hommes et que j'aie une apparence humaine, mon âme languit après la compagnie des loups dès que la nuit approche; ce n'est que dans les marais que je trouve la liberté et l'allégresse. Je dois y aller, car je suis de la race des loups, même si on devait me brûler sur le bûcher comme sorcière; et c'est pour cela que j'ai été créée ! »

Mais Priidik cria :

« Ne blasphème point contre ton Créateur, femme, car tu as été coulée dans le moule de Satan ! »

Mais lorsqu'il regarda sa femme Aalo et l'examina avec soin, il ne put découvrir, dans les traits de cette fille de Satan, aucune malice, ni l'effronterie de l'endurcissement; la femme à côté de lui était au contraire timide comme une bête de la forêt et très belle à regarder pour un homme.

Mais alors il se rappela que la beauté du visage est souvent un appât de Satan, ainsi que l'a dit le prophète Syrach: Mon fils, détourne ton visage des belles femmes, car elles ont rendu fous bien des hommes !

Et Priidik continua d'exhorter sa femme Aalo :

« C'est donc pour cela que tu as sur la poitrine cette marque semblable à l'aile d'un papillon de nuit ? Hélas, je ne m'en étais pas douté et je n'en ai pas pris avertissement. Car c'est vraiment une marque magique, la trace des doigts du Vieux Tentateur ! »

Aalo lui répondit ainsi :

« Ce n'est point une marque magique; mais quand ma mère me portait, elle fut effrayée par l'incendie d'une grange, et c'est de là que provient ce signe de feu. »

Mais Priidik continua à parler :

« Vraiment, Satan t'a marquée au feu rouge dès ta naissance, pour savoir te retrouver. »

Et il lui demanda sévèrement :

« Quand tu vas dans la forêt, te rends-tu chez Satan ? »

Aalo répondit :

« C'est l'Esprit de la Forêt qui vient vers moi. »

Alors Priidik demanda :

« Sous quel aspect s'approche-t-il de toi ? Celui d'un homme ou celui d'un loup ? »

Et Aalo lui répondit :

« Ni l'un ni l'autre, car il n'a aucun aspect et aucune forme, il est invisible et partout, comme un esprit! »

Priidik lui dit dans son dépit :

« Qui es-tu, femme ? Possèdes-tu vraiment deux natures, l'une apprivoisée, l'autre sauvage comme celle d'un fauve, qui te dominent à tour de rôle, dont l'une a soif de sang comme un loup, tandis que l'autre est celle d'une tendre épouse? »

Et son âme fut obscurcie par de grandes ténèbres, lorsqu'il pensa que ces beaux membres étaient au mauvais service de Satan dans ses sortilèges.

Il lui demanda encore :

« Bois-tu le sang avec les même lèvres qui donnent un baiser à ton mari et qui reçoivent la Sainte Cène?»

Et Aalo répondit :

« Lorsque je suis un loup, j'accomplis les actes d'un loup. »

Alors, le garde Priidik cria à haute voix:

« Pourquoi dois-je voir de mes propres yeux la femme que j'ai aperçue pour la première fois comme une vierge au milieu des moutons, se précipiter maintenant comme un loup garou sur ces mêmes moutons et boire leur sang innocent ! »

Il se leva rapidement, décrocha son fusil, dont il menaça sa femme Aalo, en criant :

« Loin de mes yeux, garce du loup ! Sauve-toi chez les tiens ! »

Alors, Aalo lâcha le bord du lit où ses mains s'étaient agrippées dans son angoisse, comme celles d'un naufragé à une planche, lorsque l'eau des profondeurs commence à l'attirer dans le gouffre ; ainsi, son âme aussi se détacha maintenant et à jamais de la communauté chrétienne et de la protection de l'église.

Passant devant son mari, elle sortit en courant dans l'aire ; puis, elle se dirigea dans les forêts vers les loups, ses sœurs et ses frères, pour rôder au loin avec eux sur les sentiers non tracés du loup, dans des réjouissances qui ne sont pas celles des hommes, mais de loups, et qui sont tout à fait secrètes.

*
* *

Mais depuis le jour où son mari Priidik, dans sa colère, l'avait chassée dans les forêts, Aalo n'avait plus reparu ; elle était restée dans la société des loups, comme si Satan avait vraiment remporté une victoire décisive dans la lutte pour la béatitude de l'âme d'une jeune femme. C'est pourquoi, dans la paroisse de Puhalepa comme dans tout Hiiumaa, chacun connut bientôt qu'Aalo l'épouse du garde Priidik, était devenue une sorcière et un loup garou, et le peuple commença dès lors à l'appeler la *Fiancée du Loup*.

Alors, Aalo ou la Fiancée du Loup se trouva mise hors la loi et au ban de l'église, si bien que chacun pouvait la traquer comme une bête et l'abattre sans être puni, où qu'il la rencontrât, ou encore lui tendre des lacs et des pièges comme à un fauve, car elle était privée de la protection de la loi et de celle de l'église.

Mais au début, il sembla que les forêts et les marécages l'avaient engloutie, ou que le *Diabolus sylvarum*,

son Maître et Seigneur, l'avait habilement cachée; car pendant très longtemps, on ne vit pas trace d'elle.

Cependant, on se mit bientôt dans tout Hiiumaa à parler de signes extraordinaires qu'on ne pouvait expliquer de manière naturelle ; il semblait qu'on avait fourragé dans le nid des frelons de l'enfer et que des milliers de méchants frelons s'en étaient élancés, remplis de fureur.

C'est ainsi qu'à Puhalepa, et aussi à Keina et à Emaste, et même plus loin encore à Reigi, le bétail disparaissait des pâturages, et des vaches toujours plus nombreuses s'enlisaient dans les marécages ; on eût dit qu'une force invisible les poussait dans les bourbiers, en dépit de la présence des bergers. Et il était absolument impossible de les sortir de la fange, quand bien même on les tirait par les cornes et avec des cordages, car leurs sabots semblaient enracinés dans le marais comme par une force magique qui les attirait vers les profondeurs. En outre, dans bien des endroits, le lait des vaches commença de changer d'une manière extraordinaire et affligeante, et on ne pouvait plus le conserver dans aucun vase, que ce fût un seau de bois ou une cruche de glaise ou un plat; il tournait aussitôt à l'aigre et se décomposait, et on y trouvait des vers vivants et des lézards, comme si on avait récité des sortilèges sur lui.

Et on put encore noter bien d'autres signes de la puissance de Satan et de la magie, pour le grand effroi des chrétiens.

*

* *

Or, une certaine nuit du début de l'automne, avant l'arrivée de la neige, au mois de l'eau-de-vie (c'est ainsi que le peuple nomme Octobre), le garde Priidik s'éveilla dans son lit solitaire, car les chiens dans la cour montraient une grande inquiétude.

Alors Priidik crut que des loups cherchaient à pénétrer dans la bergerie et il se leva. En regardant par la fenêtre, il ne vit dans la force du ciel que la nouvelle lune, mince et recourbée comme le bord d'un ongle, et qui éclairait faiblement, si bien que l'obscurité n'était pas complète.

Il se dit que l'acuité des cornes de la lune prédisait le retour du froid et de l'hiver, et il pensa à sa femme

Aalo, livrée au gel et aux frimes, car il songeait à elle jour et nuit.

Au bout d'un instant, les chiens recommencèrent à grogner, et alors Priidik sortit de nouveau de son lit et ouvrit la porte pour aller dans la cour.

Et dans l'obscure clarté de la lune, il vit un gros loup gris se précipiter dans la chambre, poursuivi par les aboiements des chiens.

Il referma vite la porte, pour que les chiens furieux ne pussent entrer, et un ancien sortilège lui revint soudain à l'esprit. Il ramassa un morceau de fer dans l'âtre, le jeta par dessus le loup et dit :

« Aalo ! »

Et lorsqu'il eut appelé son épouse par le nom qui lui avait été donné jadis au Saint Baptême, le charme du loup cessa, et Aalo apparut tout d'un coup devant lui, sous sa forme humaine, mais tout à fait nue comme au sortir du bain. La peau de loup était tombée en cercle à ses pieds sur le plancher, comme l'étui d'un papillon.

Et Aalo avait l'air douce et docile, comme jadis dans sa jeunesse, alors qu'elle lavait les moutons dans l'île de Kassari et que le garde Priidik l'avait regardée en cachette derrière un rocher. Et elle avait vraiment l'aspect d'un être humain, blanche de corps, sauf la marque sous son sein gauche, ses cheveux découverts avaient repoussé librement comme ceux d'une vierge et rougeoyaient comme l'écorce sombre d'un pin.

Ses tempes avaient un éclat étrange et une grande blancheur, et sa bouche s'ouvrait pour un sourire comme la coquille d'un moule; et jamais on n'eût pensé que ces lèvres s'étaient trempées dans le sang.

Priidik se sentit comme enchaîné à son lit ou comme paralysé ; il ne pouvait pas bouger un seul membre ni même ouvrir la bouche pour parler.

Il ne savait pas non plus si ce n'était qu'un songe ou s'il était vraiment éveillé et voyait de ses yeux charnels ; son existence lui paraissait irréelle et pleine de béatitude.

Il entendit que sa femme Aalo lui demandait d'une voix humaine :

« Comment se porte la petite Piret ? »

Et aussitôt elle se pencha sur le berceau, souleva doucement l'enfant et la pressa contre son sein.

Puis Aalo s'assit sur le banc près de la fenêtre, comme elle s'y était installée naguère des centaines de fois, et elle se mit à chanter pour sa fillette:

« Chère maman, chère maman,
Donne le sein à ton enfant,
C'est le Diable qui l'a nourrie
Le matin, de lait de jument,
Le jour, d'un manche de quenouille,
De larmes amères le soir. »

Et Priidik pensa en lui-même :

« Comment peut-elle encore allaiter son enfant? Son lait n'a donc point tari ? »

Mais il ne put articuler un seul mot, car sa langue était comme paralysée.

Mais lorsque l'enfant fut rassasiée, Aalo la replaça dans le berceau, puis elle demanda :

« Comment vas-tu, cher Priidik? Est-ce que ta chemise est en bon état ? »

Et avant que Priidik eût ouvert la bouche pour lui répondre, elle avait pris son étui, sorti une aiguille et du fil, et elle s'était mise à repriser la chemise à la lumière de la nouvelle lune, toujours assise sur le banc.

Un pâle rayon de la lune, qui ne luisait pas encore bien vivement, argentait ses épaules et sa poitrine, de sorte que tout son corps juvénile était comme de l'argent pur et lisse.

Lorsqu'elle eut réparé la chemise, elle la posa sur le banc et regarda son mari avec des yeux tendres, en souriant dans le crépuscule, puis elle lui dit:

« Comment te portes-tu, Priidik chéri? As-tu froid dans ton lit ? »

Et durant toute la nuit jusqu'à l'aube, ils se caressèrent avec tristesse et amoureusement, comme s'ils ne s'étaient jamais séparés.

Mais au premier chant du coq, Aalo avait disparu comme un songe.

Priidik ne souffla mot de tout cela à qui que ce fût, car il n'aurait jamais pu juger, la main sur le cœur, par le salut de son âme, que ce n'avait pas été seulement un songe et un mirage de ses propres regrets.

*
* *

Mais lorsque la lune eut accompli exactement neuf circuits à partir de cette nuit du mois de l'eau-de-vie et que le printemps, puis l'été, étaient parvenu tour à tour à Hiiumaa, et alors qu'on faisait les foins, il arriva un jour que la servante chargée de soigner la fillette du garde Priidik entendit de faibles gémissements derrière la clôture.

Lorsqu'elle se fut approchée, elle vit derrière la clôture une femme rompue de fatigue et toute courbée vers le sol, comme sous un lourd fardeau, et qui gémissait pitoyablement, en proie à une grande douleur.

Et dans cette femme misérable, elle reconnut son ancienne maîtresse Aalo, la femme du garde Priidik, et elle vit qu'elle avait une apparence humaine et vivante, et non pas la forme d'un loup, et qu'elle allait accoucher, car les douleurs avaient déjà commencé.

Mais à peine l'enfant était-il né au terme fixé, que Priidik, à son retour des fenaisons, ouvrit vivement la porte de l'étuve et aperçut sa femme Aalo étendue sur les planches avec le nouveau-né, et les commères autour d'elle.

Aalo soupira faiblement en le voyant, mais elle ne dit rien.

Et Priidik, son mari, la regarda fixement et méchamment comme une étrangère inconnue; et sur son visage sombre il n'y avait ni reconnaissance ni pardon, car son souvenir était obscurci et en ce moment son cœur était tout à fait endurci contre sa femme Aalo.

Il avait aussi entièrement oublié qu'il eut jamais aimé cette femme et qu'il l'eut appelée sienne, tellement grande était l'amertume de son dépit et sa honte, car il pensait que sa femme Aalo avait rapporté cet enfant de la forêt ou de chez les loups.

Mais Aalo lui tendit le petit poupon, comme en demandant grâce, et elle dit :

« Priidik, dis-leur que cet enfant, pour lequel j'ai souffert, est bien de toi ! »

Mais alors une des femmes regarda l'enfant et s'écria :

« C'est un petit loup garou ! Voyez la marque magique sur sa poitrine ! »

Et Priidik répondit brutalement :

« Je ne te connais pas, toi et ton bâtard ! »

Et après avoir dit ces mots, il se préparait à sortir comme il était entré.

Mais sur le seuil, il se retourna vers Aalo et dit :

« Tu t'es sauvée dans la forêt, tu es la proie de la forêt et l'épouse de la forêt, et c'est dans la forêt que tu as trouvé cet enfant, Fiancée du Loup ! »

Alors Aalo lui dit :

« Priidik, Priidik, ne te souviens-tu plus de la nuit du mois de l'eau-de-vie, lorsque j'ai passé la nuit avec toi ? »

Mais Priidik était déjà sorti et avait refermé la porte.

Et Aalo dit encore :

« Si je dois mourir ici avec mon enfant, sache, Priidik, que je ne trouverai jamais la paix, et toi non plus, car mon esprit errera sans cesse ! »

Telles furent les dernières paroles qu'elle prononça dans cette vie.

Car, lorsque les femmes virent qu'Aalo était abandonnée entre leurs mains et qu'elle ne trouvait ni secours ni grâce chez personne, pas même auprès de son mari, leur rage ne connut plus de bornes ; elles savaient que la victoire était certaine, et elles avaient longtemps attendu cette heure et cet instant.

De nombreux enfants se dirigeaient en courant vers l'étuve pour regarder par la fenêtre, et ils se sauvaient ensuite comme s'ils avaient le feu aux talons.

Et ils criaient :

« Le loup ! Le loup! Le loup garou ! »

Soudain, une des femmes qui étaient restées dans l'étuve ouvrit la porte et cria aux hommes réunis dans la cour :

« C'est un péché et une honte qu'on permette des choses pareilles à Puhalepa ! L'enfant a une marque magique sur la poitrine, comme sa mère ! Brûlez le loup garou avec son petit, avant qu'il puisse commettre d'autres méfaits !

Pendant longtemps, personne ne parla.

Alors, la même femme s'avança au milieu du groupe et cria :

L'œuvre du feu doit être punie par le feu ! »

Et elle dit encore :

« Allez-vous vraiment tolérer parmi vous un bâtard de loup? Celui qui devient loup garou se vend à Satan, jusqu'au bout des ongles. Et n'est-elle pas hors la loi? Rappelez-vous la Valber, du village de Tempa ! »

Un homme dit alors :

« Elle a raison. L'église est en danger, et la doctrine chrétienne, et le salut de tout Hiiumaa ! »

Et un des jeunes gens s'écria :

« Brûlons la sorcière de Loksperi. Mettons le feu à l'étuve ! »

On entendit des cris isolés: « Brûlons la sorcière! », mais personne ne bougeait encore.

Alors, la vieille rentra dans l'étuve, puis en ressortit, à la main un tison qu'elle avait ramassé dans le poêle, et les autres femmes l'accompagnaient.

Elle brandit le tison au-dessus de sa tête, à la vue de chacun ; et les étincelles s'envolaient. Comme si la vue du feu avait enflammé tous les esprits, les gens commencèrent à s'agiter dans la cour et à s'approcher de l'étuve, tout en criant à chaque instant :

« Brûlons le loup garou ! Brûlons la sorcière de Loksperi ! »

(Mais le garde Priidik n'était plus sur les lieux, car aussitôt qu'il était sorti de l'étuve, l'esprit malade, il s'était enfoncé dans la forêt).

Alors quelques jeunes gens étançonnèrent rapidement la porte de l'étuve et l'un d'eux prit le tison et le lança sur le toit de chaume de l'étuve qui s'enflamma aussitôt en dégageant de la fumée et des flammes, comme une grosse meule de paille.

Au bout d'un court instant, toute l'étuve crépitait dans le feu.

Et le fracas du brasier était si fort qu'on n'entendit aucun gémissement dans l'étuve.

Mais dès que l'étuve eut pris feu, tous les gens qui se trouvaient dans la cour crurent entendre le hurlement lointain d'un loup, faible d'abord, puis se rapprochant rapidement.

Et ce hurlement était long et triste, comme une plainte déchirante ; on aurait dit que les loups exprimaient leur chagrin.

Au même instant, il surgit une violente bourrasque ; dans la forêt qui entourait la cabane du garde, on entendit un grand bruit, semblable au choc des eaux profondes dans un rapide, ou au bruissement des cimes des antiques sapins, lorsque l'ouragan les secoue en tous sens.

Et c'était vraiment le roulement des tambours de l'Enfer et l'assaut des troupes des Ténèbres.

Alors, parmi la foule, quelqu'un cria dans son effroi :

« Voyez ! Satan accourt avec sept de ses plus mé-

chants démons, et notre dernier état sera pire que le premier ! »

Et le hurlement des loups et le bruissement de la forêt durèrent tant que brûla l'étuve soit presque une heure ; car en cet espace de temps l'étuve fut réduite en cendres jusqu'à ses fondements et on n'en voyait plus qu les pierres du poêle.

(Car il est écrit: *Homo homini lupus*).

Et Aalo l'épouse légitime du garde forestier Priidik, de Suuremoisa, Loup Garou et Fiancée du Loup, trouva ainsi, avec son nouveau-né, dans l'incendie de l'étuve, le trépas par le feu réservé aux sorcières et aux enfants de Satan, afin que leur demeure terrestre soit purifiée par la chaleur des flammes et que la semence du mal ne se transmette plus par eux et par leurs descendants.

Aino KALLAS.

Récit esthonien, traduit du finnois par J. L. PERRET.

L'Univers de la Mort

extrait de

LE MONDE DE LAWRENCE

En choisissant Proust et Joyce, j'ai choisi les deux figures littéraires qui me semblent les plus représentatives de notre temps. Tout ce qui est arrivé en littérature depuis Dostoïewski est arrivé de l'autre côté de la mort. A part Lawrence, nous n'avons plus affaire à des hommes vivants, à des hommes pour qui le monde est une chose vivante. La vie et les ouvrages de Lawrence représentent un drame qui tourne autour de la tentative pour échapper à une mort vivante, à une mort qui, si on la comprenait, entraînerait une révolution dans notre manière de vivre. Lawrence a vécu cette mort sur le plan de la création, et c'est à cause de son expérience unique que son « échec » est d'un ordre totalement différent de celui de Proust ou de Joyce. Ses efforts avortés vers la réalisation de soi témoignent d'une lutte héroïque, et les résultats en sont féconds — pour ceux du moins que l'on peut appeler les « aristocrates de l'esprit ».

En dépit de tout ce que l'on peut dire contre lui, contre l'artiste ou contre l'homme, il n'en demeure pas moins le plus vivant et le plus vivifiant des écrivains contemporains. Proust a dû mourir afin même de commencer sa grande œuvre; Joyce, quoique encore en vie, semble encore plus mort que ne le fut jamais Proust. Lawrence, par contre, est encore avec nous: sa mort, en vérité, est une dérision pour les vivants. Lawrence s'est tué dans son effort pour faire éclater les liens de la mort vivante. Nous avons des raisons de croire, si nous étudions par exemple une œuvre comme *L'Homme qui mourut,* que, s'il lui avait été donné de jouir d'une vie de durée normale, il serait arrivé à un degré de sagesse, à une forme mys-

tique de la vie, dans laquelle l'artiste et l'être humain se seraient réconciliés. De tels hommes ont été rares dans le cours de notre civilisation occidentale. Quoiqu'on ait pu faire dans le passé pour empêcher nos hommes de génie d'atteindre à un tel état de perfection, nous savons que dans le cas de Lawrence la pauvreté, la stérilité du sol culturel dans lequel il naquit, furent certainement les causes déterminantes de la mort. Seule une partie de sa nature réussit à fleurir — le reste fut emprisonné et étranglé dans les murs desséchés de la matrice. Chez Proust et chez Joyce, il n'y eut pas de lutte : ils émergèrent, jettèrent un regard autour d'eux, puis retournèrent à l'obscurité d'où ils venaient. Nés pour créer, ils choisirent de s'identifier avec le mouvement historique.

S'il y a quelque solution des problèmes de la vie pour la masse de l'humanité, dans ce continuum biologique dans lequel nous sommes entrés, il y a certainement peu d'espoir que l'individu, c'est à dire l'artiste, en trouve aucune. Pour lui, le problème n'est pas de savoir comment il s'identifiera avec la masse qui l'entoure, car là il trouvera sa mort *réelle*, mais de savoir comment il fécondera les masses par sa mort. En peu de mots, il est de son presqu'impossible devoir de rendre à cet âge sans héroïsme une note *tragique*. Il ne peut le faire qu'en rétablissant des rapports nouveaux avec le monde, en ressaisissant le sens de la mort sur lequel tout art est fondé, et en réagissant envers lui d'une façon créatrice. Lawrence l'a compris, et c'est pourquoi son œuvre, quelque conventionnelle qu'elle puisse paraître de l'extérieur, a de la vitalité.

Le fait demeure, néanmoins, que pas même un Lawrence a pu exercer une influence visible sur le monde. Notre temps est plus fort que les hommes qui y surgissent. Nous sommes dans une impasse. Nous avons le choix, mais nous sommes incapables de le faire. C'est de le comprendre qui me poussa à finir ma longue introduction au *Monde de Lawrence,* dont cet essai est la section finale, intitulée *L'Univers de la Mort*.

En ce qui concerne l'individu créateur, la vie et la mort sont d'égale valeur : c'est une question de contrepoint. Ce qui est d'un intérêt vital cependant, est de savoir comment et où on rencontre la vie — ou la mort. La vie peut être plus mortelle que la mort, et la

mort, d'autre part, peut ouvrir le chemin de la vie. C'est en contraste avec le flux stagnant le long duquel nous dérivons à vau-l'eau que Lawrence apparaît si brillamment en vie. Proust et Joyce, inutile de le dire, paraissent plus représentatifs : ils *réflètent* l'époque. Nous ne les voyons en nulle révolte : c'est la reddition, le suicide, et d'autant plus poignants qu'ils sont issus de sources créatrices.

C'est dans l'examen, par conséquent, de ces deux contemporains de Lawrence, que nous voyons le processus hélas trop clairement. Chez Proust, la belle floraison du psychologisme — confession, analyse du moi, arrêt de la vie, faisant de l'art la justification finale, mais par là même séparant l'art de la vie. Conflit intestin dans lequel l'artiste s'immole. La grande courbe rétrospective retournant à la matrice : suspension dans la mort, mort vivante, dans des buts de dissection. Arrêt devant les questions, mais pas de questions qui viennent d'elles-mêmes, la faculté d'en poser s'étant atrophiée. Culte de l'art pour l'art — non pour l'homme. L'art, en d'autres termes, considéré comme un moyen de salut, comme une rédemption de la souffrance, comme une compensation de la terreur de la vie. *L'art comme substitut de la vie.* Littérature de fuite, d'évasion, d'une névrose si brillante qu'elle nous fait presque douter de l'efficacité de la santé. *Jusqu'au moment* où l'on détourne le regard vers cette « névrose de la santé » que chante Nietzsche dans la *Naissance de la Tragédie*.

Chez Joyce, la détérioration de l'âme peut être suivie de façon encore plus concluante, car si on peut dire de Proust qu'il a creusé la tombe de l'art, chez Joyce on peut suivre de l'œil le processus complet de décomposition. « Quiconque » dit Nietzche, « non seulement comprend le mot Dionysien, mais aussi saisit son propre moi dans ce mot, n'a pas besoin de réfutation de Platon, du Christianisme ou de Schopenhauer — il sent la putréfaction ». *Ulysse* est un péan à « l'homme de la cité moderne », une thanatopse inspirée par la hideuse tombe dans laquelle gît embaumée l'âme de l'homme civilisé. Les moyens les plus étonnamment variés et les plus subtils y sont exploités pour glorifier la cité morte. L'histoire d'Ulysse est l'histoire du héros perdu qui repasse un mythe perdu; frustré et abandonné, le héro à face de Janus erre à

travers le labyrinthe du temple désert, cherchant l'endroit sacré, mais ne le trouvant jamais. Maudissant et vilipendant la mère qui l'a porté, la déifiant sous les traits d'une prostituée, avilissant son esprit jusqu'à la honte à jouer avec des calembours stériles, tel est notre moderne Ulysse. A travers la foule des mystères, il tisse son chemin, héros perdu dans la populace, poète rejeté et méprisé, prophète qui se lamente et maudit, couvrant son corps de fumier, examinant ses déjections, faisant étalage de son obscénité, perdu, perdu, cerveau qui s'en va en miettes, instrument de dissection qui s'efforce de reconstruire l'âme. A travers son chaos et son obscénité, ses obsessions et ses complexes, sa quête perpétuelle et frénétique de Dieu, Joyce révèle l'état désespéré de l'homme moderne qui, se ruant de ci de là dans sa cage d'acier et de ciment armé, admet finalement qu'il n'y a pas de sortie.

Chez ces deux historiographes du modernisme nous voyons l'épanouissement du mythe Hamlet-Faust, ce serpent invulnérable (1) aux entrailles qui, chez les Grecs était représenté par le mythe d'Œdipe, et, pour toute la race Aryenne, par celui de Prométhée. Chez Joyce, non seulement le mythe Homérique flétri est réduit à des cendres, mais même le mythe d'Hamlet, qui avait trouvé son expression suprême dans Shakespeare, même ce mythe vital est réduit en poussière. Nous voyons chez Joyce l'incapacité de l'homme moderne même à douter. C'est le simulacre du doute, non sa substance qu'il nous offre. Chez Proust, il y a une appréciation du doute plus élevée, ainsi que de l'incapacité à l'action. Proust est plus capable de présenter l'aspect métaphysique des choses, en partie à cause d'une tradition si profondément ancrée dans la culture méditerranéenne, et en partie parce que son propre tempérament schizoïde lui permettait d'examiner objectivement l'évolution d'un problème vital de son aspect métaphysique à son aspect psychologique. Le progrès de la nervosité à la folie, d'une confrontation tragique de la dualité de l'homme à la cassure pathologique de la personnalité, se reflète dans la transition de Proust à Joyce. Là où Proust se tenait suspendu

(1) Allusion au mot de Macbeth : « *We' ve scotched the snake, not killed it.* » N. d. T.

au-dessus de la vie dans une transe cataleptique, pesant, disséquant, éventuellement rongé par le scepticisme même dont il usait, Joyce avait déjà plongé dans l'abîme. Chez Proust, il y a encore une discussion des valeurs ; chez Joyce, il y a une négation de toutes les valeurs. Chez Proust, l'aspect schizophrénique de son œuvre n'est pas tellement la cause que le résultat de sa vision du monde. Chez Joyce, il n'y a pas de vision du monde. L'homme retourne aux éléments primitifs ; il est balayé dans le flux cosmologique. Des parties en peuvent être rejetées sur des rivages étrangers, dans des climats inconnus, au cœur de quelque avenir incertain. Mais l'homme dans son ensemble, son unité vitale, spirituelle, tout est dissout. C'est la dissolution du corps et de l'âme, une espèce d'immortalité cellulaire dans laquelle la vie se prolonge chimiquement.

Proust, dans sa retraite classique de la vie, est le symbole même de l'artiste moderne — le géant malade qui s'enferme à double tour dans une cellule tapissée de liège pour prendre son cerveau à part. Il est l'incarnation de cette dernière et fatale maladie : *la maladie de l'esprit.* Dans *Ulysse,* Joyce nous offre la complète identification de l'artiste avec la tombe dans laquelle il plonge lui-même. On a dit *d'Ulysse* qu'il ressemblait à une « solide (1) cité ». Pas tellement à une « solide cité », me semble-t-il, qu'à une cité morte. De même qu'il y a, sous le dynamisme creux de la cité, une lassitude épouvantable, une monotonie, une fatigue insupportables, ainsi se manifestent dans les œuvres de Proust et de Joyce ces mêmes qualités. Une façon de tirer perpétuellement sur le temps et sur l'espace, une obéissance à la loi de l'inertie — comme pour excuser, ou compenser, la carence d'un appel pressant plus élevé. Joyce prend Dublin avec ses types usés ; Proust prend le monde microscopique du faubourg St Germain, symbole d'un passé mort. L'un nous lasse parce qu'il s'étale sur une toile si prodigieusement artificielle ; l'autre nous lasse en grossissant son fossile au delà des limites de toute perception sensorielle. L'un use de la cité comme d'un univers, l'autre, comme

(1) Solide au sens de compact, dense, opposé à liquide. N. d. T.

d'un atome. Le rideau ne tombe jamais. Et pendant ce temps, le monde des hommes et des femmes vivants se bouscule dans les coulisses, réclamant à grands cris une place sur la scène.

Dans ces épopées, tout est d'égale importance, d'égale valeur, que ce soit spirituel ou matériel, organique ou inorganique, vivant ou abstrait. L'arrangement et le contenu de ces œuvres suggèrent à l'esprit l'intérieur d'un bazar. L'effort pour s'emparer de l'espace, pour le dévorer, pour s'installer dans le processus même du temps — la nature même de l'ouvrage — tout cela est déroutant. L'esprit devient fou. Nous voici en face de la stérilité, de l'onanisme, de la logomachie. Et par surcroît, plus le dessein de l'ouvrage est colossal, plus monstrueux est l'échec.

Comparés à des lunes mortes, combien réconfortants les petits ouvrages qui émergent comme des étoiles brillantes ! Rimbaud, par exemple ! Ses *Illuminations* pèsent plus que toute une étagère de Proust, Joyce, Pound, Eliot, etc... Il est des fois, certes, où l'œuvre colossale force l'admiration, lorsque, comme chez Bach ou Dante, elle est ordonnée par un plan intérieur, par le mécanisme organique de la foi. Et l'œuvre d'art assume alors la forme et les dimensions d'une cathédrale, d'un véritable arbre de vie. Mais avec nos écrivains modernes qui ne cultivent que la tête, les grands monuments sont étendus sur les flancs, ils s'étendent comme des forêts pétrifiées, et le paysage lui-même devient une *nature morte.*

Quoique nous possédions Dublin, suivant l'expression de Edmond Wilson, « un Dublin vu, entendu, senti, médité, imaginé, remémoré », nous ne possédons, au sens profond du mot, rien du tout: c'est une possession qui s'opère par les extrémités mortes du cerveau. En tant que toile naturaliste, *Ulysse* fait seulement appel au sens de l'odorat: il dégage une sublime odeur cadavéreuse. Ce n'est point là la réalité de la nature, encore moins la réalité des cinq sens. *C'est la réalité maladive de l'esprit.* Et ainsi, si nous possédons Dublin en quelque façon, c'est seulement comme une ombre errant à travers quelque Troie ou quelque Cnosse déterrée ; le passé historique se dégage en couches géologiques.

A propos d'*Œuvre en Train,* Louis Gillet, un admirateur de Joyce, dit: « On voit comment les thèmes

sont enchaînés dans cette étrange symphonie ; les hommes sont, aujourd'hui, comme au commencement du monde, les jouets de la nature. Ils traduisent leurs impressions en mythes qui comprennent des fragments de l'expérience, les lambeaux de la réalité qui sont contenus dans la mémoire. Et ainsi se fait une légende, sorte d'histoire extra-temporelle, formée des résidus de toutes les histoires, que l'on pourrait appeler (usant d'un titre de Jean Sébastien Bach) une cantate pour tous les temps ».

Ces mots contiennent de nobles accents, mais absolument faux. Ce n'est point ainsi que les légendes se font ! Les hommes qui sont capables de créer une « histoire extra-temporelle », ne sont pas les hommes qui créent les légendes. Les deux ne sont point coexistants dans le temps et dans l'espace. La légende, c'est l'âme qui s'élève à la surface et prend forme, une âme qui chante et non seulement porte avec elle l'espoir, mais contient aussi une promesse et une réalisation. Dans « l'xtra-temporel », d'autre part, nous avons une étendue plate, un résidu fangeux, une vidange sans limites, sans profondeur, sans lumière et sans ombre — un abîme dans lequel l'âme est plongée et engloutie. Il marque la fin de la grande trajectoire: le ver solitaire de l'histoire se dévore lui-même. Si c'est là une légende, c'est une légende qui ne survivra pas, et très certainement ne sera jamais chantée. Déjà, et presque coïncidant avec leur parution, voici que nous avons, comme résultats d'*Ulysse* et d'*Œuvre en train,* rien que des analyses sèches, des fouilles archéologiques, des examens géologiques, des expériences de laboratoire sur le Mot. Les commentateurs, certes, ne font que commencer à grignoter Joyce. Les Allemands le finiront ! Ils rendront Joyce savoureux, compréhensible, aussi clair que Shakespeare, *meilleur* que Joyce, *meilleur* que Shakespeare. Attendez. Les mystagogues sont en chemin !

Comme Gillet l'a bien dit. « *Œuvre en train* » représente « une peinture des réminiscences qui coulent, des vains désirs et des souhaits confus qui errent dans notre âme endormie, lâche, qui comprend la vie crépusculaire de la pensée. » Mais qui s'intéresse à ce langage de la nuit ? *Ulysse* était assez obscur. Mais *Œuvre en train!...* De Proust du moins nous pouvons dire que sa myopie servait à rendre son œuvre pas-

sionnante, stimulante : c'était comme si on regardait le monde à travers les yeux d'un cheval ou d'une mouche. La difformité de la vision de Joyce, d'autre part, est déprimante, elle amoindrit, elle rapetisse: elle est un défaut de l'âme, et non un procédé artistique, métaphysique. Joyce devient de plus en plus aveugle chaque jour — aveugle de son œil pinéal. A la passion il substitue les livres; aux hommes et aux femmes, des rivières et des arbres — ou des couronnes tressées. La vie pour Joyce, comme le dit un de ses admirateurs, est une pure tautologie. Précisément. Nous tenons là la clé de tout ce symbolisme de défaite. Et, qu'il s'intéresse ou non à l'histoire, Joyce est vraiment l'histoire de notre temps, de ce siècle qui glisse aux ténèbres. Joyce est le Milton aveugle de notre âge. Mais tandis que Milton glorifiait Satan, Joyce, parce que son sens de la vision s'est atrophié, se rend tout simplement aux puissances des ténèbres. Milton était un rebelle, une force démoniaque, une voix qui se faisait entendre. Milton aveugle, comme Beethoven sourd, ne cessa de grandir en force et en éloquence ; l'œil intérieur, l'oreille intérieure, percevaient mieux le rythme cosmique. Joyce, par contre, est une *âme* aveugle et sourde : sa voix retentit sur une terre gaste, et les échos ne sont rien d'autre que les échos d'une âme perdue. Joyce est l'âme perdue de ce monde sans âme ; il ne s'intéresse pas à la vie, pas aux hommes ni aux actions, pas à l'histoire, pas à Dieu — mais à la poussière morte des livres. Il est le grand prêtre de la littérature sans vie de notre âge. Il écrit un grimoire hiératique que pas même ses admirateurs et ses disciples peuvent déchiffrer. Il s'enterre sous un obélisque aux hiéroglyphes sans clé.

Il est intéressant de constater dans les œuvres de Proust et de Joyce, comme dans celles de Lawrence, comment le milieu d'où ils sortirent a déterminé le choix de leur protagoniste, aussi bien que celui de la nature de la maladie contre laquelle ils luttèrent. Joyce, issu de la classe des prêtres, fait de Bloom, son homme « moyen » ou son double, un suprême objet de ridicule. Proust, issu de la classe moyenne cultivée, quoiqu'il ne vécut lui-même que sur la marge même de la société, *toléré,* pour ainsi dire, fait de Charlus, son personnage roi, un amer objet de ridicule. Et Lawrence, issu des classes vulgaires, fait du type Mellors,

qui apparaît dans divers rôles idéaux, quoique habituellement il soit présenté comme l'homme de la terre, son espoir dans l'avenir — mais cependant il le traite avec non moins de sévérité. Tous trois ont idéalisé dans la personne du héros ces qualités dont ils sentaient qu'ils étaient eux-mêmes suprêmement dépourvus.

Joyce, dérivant de l'érudit médiéval, avec du sang de prêtre dans ses veines, est consumé par son incapacité à participer à la vie ordinaire et quotidienne des êtres humains. Il crée Bloom, l'ombre d'Odysséus, Bloom le Juif éternel, le symbole de la race Irlandaise paria, dont l'histoire tragique est si proche du cœur de l'écrivain. Bloom est le vagabond que projette l'inquiétude intérieure de Joyce, que projette son mécontentement du monde. Il est l'homme qui est mécompris et méprisé par le monde, rejeté par le monde, parce qu'il rejette lui-même le monde. Il n'est pas si étrange qu'il peut le paraître au premier abord que, cherchant une contrepartie à Dédalus, Joyce ait choisi un Juif ; instinctivement, il a choisi un type qui a toujours donné des preuves de sa capacité à soulever les passions et les préjugés du monde.

En nous donnant Dublin, Joyce nous a donné l'image du monde d'un prêtre érudit. Dégoûtant Dublin ! Encore pire que Londres ou Paris ! Le pire de tous les mondes possibles ! Dans ce cloaque dégoûtant du monde qui est, nous avons Bloom, l'image fictive de l'homme de la rue, grossier, sensuel, curieux, mais sans imagination — le niais cultivé, hypnotisé par l'abracadabrant jargon scientifique. Molly Bloom, la souillon de Dublin, est une image encore plus réussie de l'ordinaire. Molly Bloom est un archétype de l'éternel féminin. Elle est la mère reniée, que l'érudit et le prêtre qui sont en Joyce, devaient liquider. Elle est la prostituée véridique de la création. En comparaison, Bloom est un personnage comique. Tout comme l'homme ordinaire, il est une médaille sans revers. Et comme l'homme ordinaire, il atteint au sommet du risible quand on le fait « cocu ». C'est l'image la plus tenace, la plus fondamentale de lui-même que « l'homme ordinaire » puisse garder dans ce monde de femmes d'aujourd'hui, où son importance est si négligeable.

Charlus, d'autre part, est un personnage colossal, et Proust l'a traité de colossale façon. En tant que sym-

bole du monde mourant de la caste, de l'idéal, des manières, etc..., Charlus a été choisi, délibérément ou non, dans l'avant-garde des rangs ennemis. Proust, nous le savons, était à l'extérieur de ce monde qu'il a si minutieusement décrit. Petit Juif qui veut se pousser, il s'est frayé un chemin, ou il s'est insinué jusqu'au cœur de ce monde — mais avec quels résultats désastreux ! Toujours timide, hésitant, gauche, embarrassé. Toujours un peu ridicule. Une espèce de Charlot cultivé. Et, chose caractéristique, ce monde auquel il désirait si ardemment se joindre, il a fini par le mépriser. C'est la répétition de l'éternel combat du Juif avec un monde étranger. Perpétuel effort pour devenir partie de ce monde hostile et puis, à cause d'une incapacité à faire corps avec lui, le renier ou le détruire ! Mais si c'est là le mécanisme typique du Juif, il est non moins typique de l'artiste. Et, véritable artiste qu'il était, foncièrement sincère, Proust a choisi pour héros, le meilleur exemple de ce monde étranger, Charlus. N'est-il pas, en partie, devenu semblable à ce héros lui-même plus tard, dans son effort désespéré d'être assimilé ? Car Charlus, quoiqu'il eût sa contrepartie dans la réalité, tout aussi fameuse que la création fictive, Charlus est bien néanmoins, l'image du Proust vieilli. Il est, en vérité, l'image d'un monde d'esthètes qui se sont enrôlés sous la bannière de l'homosexualité.

La magnifique figure de la grand-mère, et de la mère, l'atmosphère morale, saine et touchante, de la maison, si pure et si bien intégrée, si totalement Juive, s'oppose au monde éclatant, romantique, et étranger des Gentils, qui attire à la fois et qui ronge. Elle se détache en vif contraste sur le milieu duquel Joyce est issu. Là où Joyce s'appuyait sur l'Eglise Catholique et ses maîtres traditionnels de l'exégèse, viciée de part en part par l'intellectualisme aride de sa caste, nous avons chez Proust l'atmosphère austère du foyer Juif, contaminé par une culture hostile, la culture la plus profondément enracinée qui reste au monde occidental : l'hellénisme français. Nous avons un malaise, un décalage, une guerre sur le plan spirituel, qui, projetés dans le roman, l'accompagnèrent toute sa vie. Proust ne fut touché que superficiellement par la culture française. Son art est éminemment étranger à l'art français. Pensons seulement à son admiration pour Ruskin. Ruskin ! lui !

Et ainsi, en décrivant la décadence de son petit monde, ce microcosme qui pour lui était le monde, en s'attachant à peindre la désintégration de son héros Charlus, Proust met devant nos yeux l'effondrement du monde extérieur et du monde intérieur. Le champ de bataille de l'amour, qui s'ouvrait assez normalement avec Gilberte, se voit transféré, comme dans le monde d'aujourd'hui, sur le plan de l'amour dépolarisé où les sexes se fondent, monde où le doute et la jalousie, projetés hors de leurs axes normaux, jouent un rôle diabolique. Là où, dans le monde de Joyce, une obscénité tout à fait normale se déverse dans un liquide boueux et glauque où s'enlise la vie, dans le monde de Proust, le vice, la perversion, la perte du sexe éclosent comme la vérole et rongent tout.

Dans leur analyse et leur peinture de la désintégration, Joyce et Proust sont sans rivaux, à l'exception peut-être de Dostoiewsky et de Pétrone. Ils sont tous deux *objectifs* dans leur façon d'opérer — classiques de technique, quoique romantiques profondément. Ce sont des naturalistes qui présentent le monde comme ils le trouvent, passent les causes sous silence, et ne tirent pas non plus de conclusions de leurs découvertes. Ce sont des défaitistes, des gens qui s'évadent d'une réalité cruelle, hideuse et répugnante, pour entrer dans l'Art. Après avoir écrit le dernier volume, avec son traité mémorable sur l'art, Proust, sur son lit de mort, révise les pages sur Albertine. Cet épisode est le cœur et le point culminant de sa grande œuvre. Il forme l'arche de cet *Inferno* dans lequel le Proust de la maturité s'est engagé. Car si, pénétrant toujours plus loin dans le labyrinthe, Proust avait jeté un regard derrière lui vers ce monde qu'il quittait, il aurait forcément vu, dans la personne de cette femme, cette image de lui-même où toute la vie se reflétait. C'était une image qui le tourmentait, une image qui lui mentait de tous ses reflets, car il avait pénétré dans un monde souterrain où il n'y avait plus que des ombres et des distortions du réel. Le monde duquel il s'était évadé, était le monde masculin en voie de dissolution. Avec Albertine comme guide, avec ce simple fil directeur à la main, qu'en dépit de toute l'angoisse et de toute la douleur de la connaissance il refuse d'abandonner, il se dirige à tâtons le long des creux des nerfs, à travers un vaste monde souterrain de sensations

remémorées, dans lesquelles il entend fonctionner la pompe du cœur, sans savoir d'où vient ce bruit ni ce qu'il est.

On a dit que *Hamlet* est l'incarnation du doute, et *Othello* de la jalousie: il se peut — *mais* l'épisode l'Albertine, auquel on arrive après un intervalle de plusieurs siècles de détérioration, me parait une étude dramaturgique du doute et de la jalousie tellement plus vaste et plus complexe qu'*Hamlet* ou *Othello*, que les drames shakespeariens, en comparaison, ressemblent à ces faibles maquettes qui, plus tard, prennent les dimensions d'une vaste fresque. Cette prodigieuse convulsion du doute et de la jalousie qui domine le livre est le reflet de cette lutte suprême avec le Destin qui caractérise notre histoire européenne tout entière. De nos jours, nous voyons autour de nous des Hamlets et des Othellos par milliers — des Hamlets et des Othellos tels que Shakespeare n'en a jamais rêvés, et qui le feraient suer d'orgueil s'il pouvait se retourner dans sa tombe. Ce thème du doute et de la jalousie, à ne s'emparer que de ses aspects les plus saillants, n'est en réalité que la réverbération d'un thème beaucoup plus grand, beaucoup plus complexe, comportant plus de ramifications, qui s'est élevé, ou qui s'est sali, si vous préférez, dans l'intervalle de temps entre Shakespeare et Proust. La jalousie est le petit symbole de cette lutte avec le Destin qui vient au jour grâce au doute. Le poison du doute, de l'introspection, de la conscience, de l'idéalisme, qui déborde dans l'arène du sexe, et développe le merveilleux bacille de la jalousie qui, à coup sûr, existera, mais qui, dans le passé, lorsque la vie coulait à pleins bords, était maintenu à sa place, et remplissait son rôle et sa fonction propres. Le doute et la jalousie sont ces points de résistance sur lesquels les grands aiguisent leur force, et sur lesquels ils s'appuient pour dresser leurs édifices imposants, leur monde masculin. Quand le doute et la jalousie vont leur course meurtrière, c'est parce que le corps a été vaincu, parce que l'esprit languit et l'âme s'est relâchée. C'est alors que ces germes causent leurs ravages et que les hommes ne savent plus s'ils sont des anges ou des démons, ni s'il faut adorer ou éviter les femmes, ni si l'homosexualité est un vice ou une bénédiction. Passant tour à tour de la cruauté la plus féroce à l'acceptation la plus indolente, on nous offre

des conflits, des révolutions, des holocaustes — pour des bagatelles, pour des riens. La dernière guerre, par exemple. La perte de la polarité du sexe n'est qu'une partie de l'autre désintégration plus vaste, c'est le réflexe de la mort de l'âme, et elle coïncide avec la disparition des grands hommes, des grandes actions, des grandes causes, des grandes guerres, etc...

C'est là que gît l'importance de l'épopée de Proust, car dans l'épisode d'Albertine nous avons le problème de l'amour et de la jalousie traité de façon gargantuesque, la maladie finit par tout atteindre, se dévorant elle-même par l'inversion du sexe. Les grands drames shakespeariens ne contenaient que l'annonce d'une maladie qui venait à peine de commencer sa course chancelante ; au temps de Shakespeare, elle n'avait pas encore pénétré dans chaque couche de la vie, et on pouvait encore en faire le sujet d'un drame héroïque. Il y avait l'homme, et il y avait la maladie — et le conflit constituait la matière du drame. Mais maintenant la toxine est dans le sang. Pour des gens comme nous, qui avons été dévorés par le virus, les grands thèmes dramatiques de Shakespeare ne sont que de la déclamation cliquetante et qu'une parure de carton-pâte. L'impression qu'ils nous font est zéro. Nous avons été vaccinés. Et c'est dans Proust que nous pouvons vraiment toucher du doigt la détérioration de l'héroïque, la cessation du conflit, la reddition, la chose devenue elle-même.

Je répète que nous avons autour de nous aujourd'hui de plus grands Hamlets, de plus grands Othellos que ceux auxquels Shakespeare a jamais rêvé. Nous avons maintenant le fruit mûr issu des graines plantées par les maîtres de jadis. Comme quelque merveilleux organisme unicellulaire en processus interminable d'exfoliation, ces types nous révèlent toutes les variations des cellules corporelles qui entrèrent jadis dans la formation du sang, des os, des muscles, cheveux, dents, ongles, etc... Nous avons maintenant la fleur monstrueuse dont les racines ont été arrosées par le mythe chrétien. Nous vivons parmi les ruines d'un monde écroulé, au milieu des cosses mêmes qui devront pourrir pour former un nouveau terreau.

Cette prodigieuse image du monde-maladie que Proust et Joyce nous ont donnée, est en vérité moins une image qu'une étude microscopique qui, parce que

nous la voyons grandie, nous empêche de la reconnaître pour ce qu'elle est : le monde de tous les jours dans lequel nous nageons. De même que l'art de la psychanalyse n'aurait pas pu naître jusqu'à ce que la société fût assez malade pour en appeler à cette forme particulière de thérapeutique, ainsi nous n'aurions pas pu avoir une image fidèle de notre temps jusqu'à ce que vinssent au milieu de nous des monstres si accablés par la maladie que leurs œuvres ressemblent à la maladie elle même.

S'emparant de la qualité malodorante de l'œuvre de Proust, Edmond Wilson, le critique américain, est porté à douter de l'authenticité du récit. « Lorsque Albertine le quitte finalement, » écrit-il, « la vie émotionnelle du livre est progressivement asphyxiée par les vapeurs infernales que Charlus a apportées avec lui — jusqu'au moment où un si grand nombre des personnages soient tragiquement, hideusement, irrévocablement devenus homosexuels, que nous nous mettons pour la première fois à trouver l'histoire un peu incroyable ». Naturellement, elle est incroyable — du point de vue réaliste ! Elle est incroyable, comme le sont toutes les révélations authentiques de la vie, parce qu'elle est trop vraie. Nous nous sommes engagés dans un domaine plus élevé de la réalité. Ce n'est pas à l'auteur que nous devrions nous en prendre, mais à la vie. Le Baron de Charlus, comme Albertine encore, est précisément le personnage qui éclaire tout, sur lequel nous devrions river notre attention. Charlus est la création suprême de Proust, son « héros », si on peut dire que cet ouvrage a un héros. Dire de la conduite du Baron, ou de celle de ses satellites ou imitateurs, qu'elle est incroyable, c'est nier la validité de tout l'édifice de Proust. Dans le caractère de Charlus (dérivé de maint prototype étudié avec précision) Proust a versé tout ce qu'il savait du sujet de la perversion, et ce sujet domine l'œuvre entière — avec quelle justesse ! Ne savons-nous pas qu'il songeait d'abord à coller sur l'œuvre entière l'étiquette donnée à la pierre d'angle seulement: *Sodome et Gomorrhe ?* Sodome et Gomorrhe! Ne puis-je ici déceler un peu du parfum de Ruskin ?

En tout cas, il est incontestable que Charlus est son effort majeur. Comme Stavroguine pour Dostoiewsky, Charlus était l'épreuve suprême. Comme Stavroguine

aussi, remarquez comment le personnage de Charlus pénètre et domine l'atmosphère lorsqu'il a disparu de la scène, comment le poison qu'il porte en lui injecte son virus dans les autres personnages, les autres scènes, les autres drames, si bien que, à partir du moment où il fait son entrée, et même avant, l'atmospère est saturée de ses gaz pernicieux. En analysant Charlus, en le ridiculisant, en le clouant au pilori, Proust, comme Dostoiewsky, s'efforçait de se démasquer lui-même, peut-être de se comprendre.

Lorsque, dans *La Prisonnière,* Marcel et Albertine discutent au sujet de Dostoiewsky, et que Marcel s'efforce faiblement de donner une réponse satisfaisante aux questions d'Albertine, dans quelle faible mesure Proust se rendait-il compte, je me le demande, qu'en créant le Baron de Charlus, il lui donnait la réponse qu'il semblait alors incapable de donner? La discussion, on peut le rappeler, tourne autour de la tendance de Dostoiewsky à décrire le laid, le sordide, et surtout son préjugé favorable pour le thème du *crime*. Albertine avait remarqué que le crime était une obsession chez Dostoiewsky, et Marcel, après avoir risqué quelques remarques plutôt faibles sur la nature multiple du génie, clot la discussion en prétendant vaguement que ce côté-là de Dostoiewsky l'intéressait peu, et que, en vérité, il se trouvait incapable de le comprendre.

Néanmoins, quand il fallut en venir à la peinture de Charlus, Proust se montra capable de mettre sur pied un prodigieux morceau d'imagination créatrice. Charlus semble si éloigné de la réelle expérience de la vie de Proust que l'on se demande souvent où il a recueilli les éléments de sa création. *Où* ? Mais dans son âme. Dostoiewsky n'était pas un criminel, ni un assassin. Dostoiewsky n'a jamais vécu la vie de Stavroguine. Mais il était obsédé par l'idée de Stavroguine. Il lui fallait le créer afin de vivre son *autre* vie, sa vie de créateur. Il importe peu qu'il ait pu connaître un Stavroguine au cours de ses multipes expériences de la vie. Il importe peu que Proust ait eu sous les yeux le personnage réel de Charlus. Les originaux, s'ils ne furent pas écartés, furent certainement transformés, refondus radicalement à la lumière de la vérité intérieure, de la vision intérieure. Chez Dostoiewsky et chez Proust, il existait un Stavroguine et un Charlus

mille fois plus réel que les personnages véritables. Pour Dostoiewsky, le personnage de Stavroguine ne faisait qu'un avec sa recherche de Dieu. Stavroguine était l'image idéale de lui-même que Dostoiewsky conservait jalousement. Mieux encore — Stavroguine était le Dieu en lui, le portrait le plus accompli de Dieu que Dostoiewsky pouvait donner.

Entre Stavroguine et Charlus cependant, il y a un énorme fossé. C'est la différence entre Dostoiewsky et Proust, ou si l'on veut, la différence entre l'homme de Dieu dont le héros est lui-même, et l'homme moderne pour qui même Dieu ne peut pas être un héros. Tout dans l'œuvre de Dostoiewsky est grouillant de conflits, de conflits héroïques. Dans un essai sur l'*Aristocratie*, Lawrence écrit : « Etre vivant constitue une aristocratie au delà de laquelle on ne peut aller. Celui qui est le plus vivant, intrinsèquement, est Roi, que les hommes l'admettent ou non... Plus de vie ! Plus de vie *vivante !* Assez de choux en sécurité, ou de masses de gens n'ayant aucun sens... Toute la création contribue, et doit contribuer, à ceci: réaliser un cycle de vie plus vaste, plus vivant. C'est là le but de la vie. Celui qui se rapproche le plus du soleil est le Chef, l'aristocrate des aristocrates. Ou celui qui, pareil à Dostoiewsky, se rapproche le plus de la lune du non-être.»

Proust, très tôt, abandonna ce conflit. Et Joyce de même. Leur art est basé sur la soumission, sur la reddition au flux stagnant. L'Absolu reste en dehors de leurs œuvres, les domine, les détruit, exactement comme dans la vie l'idéalisme domine et détruit l'homme ordinaire. Mais Dostoiewsky, assailli par des puissances encore plus grandes de frustration, en vint hardiment aux prises avec le mystère ; il se crucifia dans ce but. Et ainsi, partout où dans son œuvre on rencontre le chaos et la confusion, c'est un chaos plein de richesse, une confusion pleine de sens; tout y est positif, vital, rempli d'âme. C'est l'aura de l'au-delà, de l'inaccessible, qui verse son lustre sur ses scènes et ses personnages — et non une affreuse obscurité sans vie. Inutile de le dire, chez Proust et Joyce, il y a une obscurité d'un autre ordre. Avec le premier, nous pénétrons dans la zone crépusculaire de l'esprit, royaume traversé de splendeurs aveuglantes, mais c'est toujours la pâle lucidité, la lucidité insupportable, et qui obsède, de l'esprit. Avec Joyce, nous avons l'esprit de

la nuit, profusion encore plus incroyable, plus éblouissante que chez Proust, comme si les dernières barrières intermédiaires de l'âme avaient été abattues. Mais toujours, c'est *l'esprit* qui est là !

Tandis qu'avec Dostoiewsky, quoique l'esprit y soit toujours aussi, toujours effectif et puissamment actif, c'est néanmoins un esprit constamment tenu en laisse, et subordonné aux exigences de l'âme. Il travaille comme l'esprit doit travailler — c'est à dire qu'il est un mécanisme, et non une puissance génératrice. Chez Proust et Joyce, l'esprit ressemble à une machine mise en marche par une main humaine, et puis laissée à elle-même. Elle marche sans fin, ou marchera sans fin, jusqu'à ce qu'une autre main humaine vienne l'arrêter. Quelqu'un peut-il croire que pour l'un ou l'autre de ces hommes la mort puisse être autre chose qu'une interruption accidentelle ? Quand donc la mort survint-elle pour eux ? L'un est encore vivant, techniquement. Mais n'étaient-ils pas morts l'un et l'autre avant de commencer à écrire?

C'est en Joyce que l'on observe cet échec particulier de l'artiste moderne — l'impossibilité d'entrer en contact avec son public. Ce n'est pas un phénomène entièrement nouveau, d'accord, mais il est toujours significatif. Doué d'une habileté rabelaisienne pour l'invention des mots, rempli d'amertume par la domination d'une église dont son intelligence ne voulait pas, harassé par le manque de compréhension de la part de sa famille et de ses amis, obsédé par l'image de ses parents contre laquelle il s'insurge vainement, Joyce a cherché l'évasion dans la construction d'une forteresse composée de verbiage sans signification. Sa langue est une masturbation féroce qu'il exécute en quatorze idiomes différents. C'est un tour de derviche sur la périphérie du sens, un orgasme, non de sang et de semence, mais de scories mortes, éjectées du cratère consumé de l'esprit. La Révolution du mot que ses œuvres semblent avoir inspirée à ses disciples, est le résultat logique de cette stérile danse de la mort.

L'exploration que fait Joyce du monde de la nuit, l'obsession du mythe, de la légende, du rêve, qui le poursuit, tous les cheminements de l'esprit inconscient, sa façon de mutiler l'instrument même dont il se sert, et de créer son propre monde de rêve, tout cela ressemble beaucoup au dilemne de Proust. Pro-

duits ultra civilisés l'un et l'autre, nous les trouvons rejetant toute intrusion de l'âme ; nous les trouvons sceptiques en face de la science elle-même, quoique leurs œuvres témoignent d'une allégeance implicite au principe de causalité, qui est la clé de voûte de la science. Proust, s'imaginant faire de sa vie un livre, de sa souffrance un poème, montre bien, par son analyse microscopique et caustique de l'homme et de la société, la condition de l'artiste moderne, pour qui il n'y a plus ni foi, ni sens, ni vie. Son œuvre est le monument le plus triomphal qui ait jamais été érigé à la désillusion.

A la base, on trouve son incapacité, avouée et maintes fois glorifiée, de s'attaquer à la réalité — plainte constante de l'homme moderne. En fait, sa vie était une mort vivante, et c'est pourquoi son cas nous intéresse. Car, comme il avait une très vive conscience de sa position, il nous a donné une description de l'âge dans lequel il se trouvait emprisonné. Proust a dit que l'idée de la mort lui a tenu compagnie aussi assidûment que celle de sa propre identité. Cette idée se rapporte, nous le savons, à cette nuit où, comme il le dit, « ses parents le gâtèrent pour la première fois ». Cette nuit-là, d'où date « le déclin de sa volonté » est aussi le début de sa mort. Dorénavant, il est incapable de vivre dans le monde — d'accepter le monde. Depuis cette nuit, il est mort au monde, sauf pendant ces brefs éclairs intermittents qui non seulement illuminent le brouillard épais que constitue son œuvre, mais qui rendent cette œuvre possible. Par un miracle, assez familier maintenant au psychiâtre, il s'est avancé au delà du seuil de la mort. Son œuvre comme sa vie fut un continuum biologique, ponctué par l'interruption vide de sens de la mort statique.

Et ainsi, nous ne sommes point surpris lorsque, debout sur les deux dalles inégales et percevant à nouveau au degré le plus absolu ces vérités transmises par les sens qui l'avaient assailli à plusieurs reprises au cours de sa vie, il se met, avec une clarté et une subtilité hors pair, à développer ces pensées qui contiennent ses vues définitives et les plus élevées sur la vie et sur l'art — pages magnifiques, dédiées à une cause perdue. Là, quand il parle des instincts de l'artiste, la nécessité où il se trouve d'obéir à la petite voix intérieure, de renoncer au réalisme et de traduire sim-

plement ce qui est là, toujours jaillissant vers le ciel, toujours acharné à trouver expression, là, nous comprenons avec une douloureuse intensité que pour lui, Proust, la vie n'était pas la vie, mais un festin de trésors engloutis, une vie rétrospective ; nous comprenons que pour lui, la joie qui subsistait n'était rien d'autre que la joie de l'archéologue à redécouvrir les reliques et les ruines du passé, à rêvasser parmi ces trésors enfouis, et à ressusciter dans son imagination la vie qui avait autrefois donné forme à ces choses mortes. Et cependant, aussi navrant qu'il soit de contempler la grandeur et la noblesse de ces pages, aussi émouvant qu'il soit de constater qu'une grande œuvre a été bâtie sur de la souffrance et de la maladie, il est aussi tonique de se rendre compte que dans ces mêmes passages a été donné le coup de grâce à cette école du réalisme qui, prétendant être morte, avait ressuscité sous les espèces du psychologisme. Après tout Proust était préoccupé d'une conception de la vie ; son œuvre a une signification et contient quelque chose, ses personnages vivent, si dénaturés que les fasse paraître sa méthode de laboratoire de dissection et d'analyse. Proust était éminemment un homme du XIX[e] siècle, avec tous les goûts, l'idéologie, et le respect pour les puissances de l'esprit conscient qui dominait les hommes de cette époque. Son œuvre nous paraît être maintenant la tâche d'un homme qui nous a révélé les limites absolues d'un tel esprit.

L'effondrement qui, dans le domaine de la peinture, a donné naissance à l'Ecole Impressionniste, est visible aussi dans la méthode littéraire de Proust. Le procédé qui consiste à examiner le milieu lui-même, à soumettre le monde extérieur à une analyse microscopique, créant par là une nouvelle perspective d'où jaillit l'illusion d'un monde nouveau, a sa contrepartie dans la technique de Proust. Lassé du réalisme et du naturalisme, comme l'étaient les peintres, ou plutôt trouvant l'image existante de la réalité peu satisfaisante, irréelle, grâce aux explorations des physiciens, Proust s'est efforcé, par une diffraction compliquée des incidents et des caractères, de déplacer le réalisme psychologique du jour. Son attitude coïncide avec la montée d'une nouvelle psychologie analytique. Tout au long de ces passages véritablement extatiques du dernier volume de son œuvre, (les passages sur la fonc-

tion de l'art et le rôle de l'artiste) Proust atteint finalement à une clarté de vision qui présage le terme de sa propre méthode et la naissance d'une espèce d'artiste entièrement nouvelle. De même que les physiciens, dans leur exploration de la nature matérielle de l'univers, ont atteint les frontières d'un royaume nouveau et mystérieux, ainsi Proust, reculant son pouvoir d'analyse aux plus extrêmes limites, est arrivé à cette frontière entre le rêve et la réalité qui sera dorénavant le domaine de l'artiste véritablement créateur.

C'est lorsque nous en arrivons à Joyce, qui suit Proust de très près, que nous remarquons le changement dans l'atmosphère psychologique. Joyce, qui dans ses premiers ouvrages nous donne une romantique confession du « moi », soudain se transporte dans un nouveau domaine. Quoique plus réduit en étendue, le fond que Joyce emploie donne l'illusion d'être encore plus vaste que celui de Proust; nous nous y perdons, non pas comme chez Proust, sous la forme du rêve, mais comme on se perd dans une étrange cité. En dépit de toute son analyse, le monde de Proust est encore un monde de la nature, il contient une faune et une flore monstrueuse mais vivantes. Chez Joyce, nous entrons dans le monde de l'inorganique. C'est le royaume des minéraux, des fossiles et de la ruine, le monde des dodos disparus. La différence de technique est plus que remarquable — elle a la signification d'un ordre de sensation entièrement nouveau. Nous en avons fini maintenant avec la sensibilité XIX^e siècle de Proust; ce n'est plus par le canal des nerfs que nous recevons nos impressions, ce n'est plus une mémoire personnelle et subconsciente qui éjecte ses images. A mesure que nous lisons *Ulysse*, nous avons l'impression que l'esprit est devenu une machine à inscrire des souvenirs : nous avons conscience d'un monde double tout en avançant avec l'auteur à travers le grand labyrinthe de la cité. C'est un rêve éveillé perpétuel, dans lequel l'esprit du savant malade se déchaîne follement.

Et de même que l'animosité de Proust était dirigée contre cette étroite société qui l'avait d'abord rabroué, ainsi chez Joyce la satire et l'amertume sont dirigées contre le monde philistin dont il reste l'éternel ennemi. Joyce n'est pas un réaliste, ni même un psychologue. Il ne cherche pas à élaborer un personnage. Il n'y a chez lui que des caricatures de l'humanité, des types,

qui lui permettent de donner libre cours à sa satire, à sa haine, de railler, de vilipender. Car, au fond, il y a chez Joyce une haine profonde de l'humanité — la haine de l'érudit. On se rend compte qu'il a la terreur du névrosé d'entrer dans le monde vivant, le monde des hommes et des femmes, dans lequel il est impuissant à vivre. Il est en rébellion non contre les institutions, mais contre l'espèce humaine. Pour lui, l'homme est pitoyable, ridicule, grotesque. Et encore plus les idées des hommes — non qu'il aille sans les comprendre, mais parce qu'elles n'ont pour lui aucune valeur. Ce sont des idées qui le relieraient avec un monde dont il s'est séparé. C'est un esprit médiéval né trop tard. Il a les goûts du reclus, la morale d'un anachorète, avec tout le mécanisme masturbatif que cela entraîne. Romantique qui souhaitait embrasser la vie d'une façon réaliste, idéaliste dont l'idéal avait fait faillite, il s'est trouvé confronté avec un dilemne qu'il était incapable de résoudre. Il n'y avait qu'une porte de sortie: plonger au royaume collectif du rêve fantasmagorique. Et comme il tissait le tissu de ses rêves, il se déchargeait aussi du poison qui s'était accumulé dans son système. *Ulysse* est comme une vomissure rejetée par un enfant délicat dont l'estomac a été gavé de douceurs. « Si riche fut sa délivrance, si véhément son jaillissement confiné », dit Wyndham Lewis, « qu'il restera éternellement un cathartique, un monument de diarrhée mémorable ». En dépit du labyrinthe des faits, des phénomènes et des incidents détaillés, il n'y a pas de prise sur la vie, pas de tableau de la vie. Il n'y a ni conception organique, ni sens vital de la vie. Nous n'avons que le mécanisme de l'esprit qui se déchaîne sur une abstraction morte, la cité, ellemême le produit de l'abstraction.

C'est en comparant ce monde-cité, vague, diffus, amorphe, avec le monde de Proust, plus étroit, mais plus intégré et encore parfumé, même s'il est entièrement décadent, que nous sentons le changement qui est survenu sur le monde en peu d'années. Les choses que l'on discutait dans le monde artificiel du Faubourg St Germain n'ont aucune ressemblance avec ce qui passe pour de la conversation dans les rues, les bars et les bordels de Dublin. Cette fragrance qui émanait des pages de Proust, qu'est-ce sinon la fragrance d'un monde mourant, le dernier et faible parfum des choses qui montent en graine ?

Lorsque par *Ulysse*, nous pénétrons dans Dublin et y découvrons la flore et la faune stratifiées dans la mémoire d'un être hautement civilisé, hautement sensible tel que Joyce, nous constatons que l'absence de parfum, la déodorisation est le résultat de la mort. Ce qui nous parait être en vie, marcher, aimer, parler, boire, ce ne sont pas des gens, mais des fantômes. Le drame est celui de la liquéfaction : il n'est même pas statique, comme dans le cas de Proust. L'analyse n'est plus possible, parce que l'organisme a trépassé. Au lieu de l'examen d'un organisme mourant, encore qu'intact, comme chez Proust, nous nous trouvons à examiner la vie cellulaire, les organes usés, des membranes malades. Une étude en étiologie, comme les Egyptologues nous en offrent dans leurs autopsies des autopsies. Une description de la vie par la momie. La grande figure homérique d'Ulysse, amenuisée jusqu'à n'être plus, tantôt que l'ombre de Bloom, tantôt celle de Daedalus, erre à travers le monde mort et abandonné de l'immense cité ; les reflets anémiques, contorsionnés et desséchés, de ce qui furent autrefois des événements épiques (dont on dit que Joyce a fait le célèbre plan de base de son intrigue) ne sont que des simulacres, ombre et tombeau des idées, des événements, des personnages.

Lorsqu'un jour l'interprétation définitive d'*Ulysse* nous sera donnée par les anatomistes de l'âme, nous aurons les révélations les plus stupéfiantes sur la signification de cette œuvre. C'est alors que nous connaîtrons le véritable sens de cette « mémorable diarrhée », peut-être verrons-nous que ce n'est pas Homère, mais la *défaite*, qui constitue le réel plan de base, et la trame invisible de son œuvre.

Dans le fameux chapitre tout en questions et réponses, est-ce consciemment ou sans le vouloir que Joyce révèle le vide de l'âme de l'homme moderne, ce misérable qui en est réduit à une poignée de trucs, ce singe encyclopédique qui fait montre de la plus étonnante facilité technique ? *Est-ce Joyce, cet homme qui peut imiter n'importe quel style — même le manuel et l'encyclopédie ?* Cette forme de l'humour, à laquelle se plaisait aussi Rabelais, est le remède spécifique dont use l'intellectuel pour démolir l'homme moral : c'est le dissolvant grâce auquel il détruit tout un monde chargé de sens. Avec les Dadaïstes et les

Surréalistes, la puissante poussée vers l'humour faisait partie d'une attitude consciente et délibérée tendant à la destruction des vieilles idéologies. On trouve le même phénomène chez Swift et chez Cervantès. Mais remarquez la différence entre l'humour de Rabelais, avec qui l'auteur d'*Ulysse* est si souvent et si injustement comparé, et celui de Joyce. Remarquez la différence entre ce formidable surréaliste, Jonathan Swift, et les faibles iconoclastes qui s'intitulent aujourd'hui surréalistes ! L'humour de Rabelais était encore sain; il avait une qualité stomachique, il était inspiré par la Dive Bouteille. Tandis que chez nos contemporains, tout est dans la tête, au-dessus des yeux — joie vicieuse, envieuse, mesquine, maligne, sans humour. Aujourd'hui, ils rient de fureur, ils rient de désespoir. De l'humour ? Si peu ! Bien plutôt un réflexe musculaire spasmodique — plus répugnant que de nature à provoquer la gaîté. Une espèce de rire onanique... Dans ces passages merveilleux où Joyce allie ses riches images excrétives à sa joie lugubre, il y a un courant sous-jacent de pathétique grave qui a un relent de vénération religieuse et d'idolâtrie. Et cela rappelle, cela rappelle trop, ces rustres dévots du Moyen-Age qui s'agenouillaient devant le Pape pour être oints de fumier.

Dans ce même chapitre des énigmes et des devinettes, il y a un profond désespoir, le désespoir de l'homme qui s'abandonne au dernier mythe : la Science. Cette désintégration du moi qui retentissait dans *Ulysse*, et qui est poussée maintenant jusqu'à ses extrêmes limites dans *Œuvre en Train*, ne correspond-elle pas fidèlement à la désintégration extérieure du monde ? N'avons-nous pas ici le plus bel exemple de ce phénomène auquel j'ai fait allusion plus haut, la schizophrénie ? La dissolution du macrocosme va de concert avec la dissolution de l'âme. Chez Joyce, la figure homérique passe à son opposé : nous la voyons s'effriter en mille et mille personnages, héros, figures légendaires, devenir troncs, bras, rivière, arbre et rocher et bête. Elle descend et descend et descend dans les couches stratifiées de l'être collectif, cherchant à tâtons son âme perdue, se débattant comme un ver héroïque pour ré-intégrer la matrice. Que voulait-il dire, Joyce, lorsque à la veille d'*Ulysse* il écrivait qu'il voulait « forger dans la forge de son âme la conscience

encore-dans-le-néant de sa race ? » Lorsqu'il criait : « Non, mère, laisse-moi ! laisse-moi vivre ! », était-ce un cri d'angoisse sorti d'une âme emprisonnée dans la matrice ? Le tableau liminaire de l'éclatante mer matinale, l'image du nombril et du scrotum, suivi par la scène atroce avec la mère — partout et d'un bout à l'autre, l'image de la mère. « J'aime tout ce qui coule », dit-il à un de ses admirateurs, et dans son nouveau livre il y a des centaines de rivières, y compris sa rivière natale, la Liffey. Quelle soif ! Quelle nostalgie pour les eaux de la vie ! Si seulement il pouvait être rejeté sur un rivage lointain, sous un autre climat, sous des constellations différentes ! Barde aveugle... âme perdue.... éternel vagabond. Quelle nostalgie, quelle marche à tâtons, quelle quête, quelle minutie dans la recherche — pour un sein tout miséricordieux, pour les ténèbres où noyer son esprit inquiet et stérile ! Pareil au soleil lui-même qui, dans le cours d'une journée, monte de la mer et disparaît à nouveau, *Ulysse* prend sa position cosmique, se levant avec une malédiction pour tomber avec un soupir. Mais comme un soleil ultra-moderne, le héros déchiré d'*Ulysse* erre, non pas au-dessus des eaux de la vie et de la mort, mais à travers les rues éternelles, monotones, lugubres, vides et funèbres de l'immense cité — l'ignoble Dublin, le cloaque du monde.

Si l'*Odyssée* était un souvenir de grandes actions, *Ulysse* en est l'oubli. Cet interminable flot ténébreux et inquiet de mots, le long duquel l'âme jumelle de Joyce est balayée comme une masse de détritus emportée à travers un égoût, ce déluge stupéfiant de pus et d'excréments qui coule à travers le livre, cherchant languissamment un débouché, finalement se trouve bloqué, et soulevé comme un raz de marée ; il submerge et engloutit cet univers ombreux au sein duquel cette fantômatique épopée fut conçue. L'avant dernier chapitre, œuvre d'un érudit devenu fou-furieux, est pareil au dynamitage d'une digue. La digue, dans la symbologie inconsciente de Joyce, est la dernière barrière de la tradition et de la culture qui est condamnée à céder si l'on veut que l'homme enfin rentre dans son dû. Chacune de ces questions idiotes est un trou foré par un dément et chargé de dynamite ; et chacune des réponses idiotes est la détonation d'une explosion dévastatrice. Joyce, le babouin fou, donne le coup de

grâce à la patiente industrie de fourmi de l'homme qui s'est amoncelée autour de lui comme un cercle de fer de savoir mort.

Quand le dernier vestige a été détruit par l'explosion, vient l'inondation. Le chapitre terminal est une fantasmagorie déchaînée comme on n'en a jamais vu auparavant en littérature. C'est une transcription du déluge. Sauf qu'il n'y a pas d'arche ! Le tourbillon stagnant du drame culturel qui, fois après fois, n'aboutit à rien dans les mondes-cités, ce drame qui était personnifié par la grande Prostituée de Babylone, est répercuté dans le délire ininterrompu de Molly Bloom, dont les oreilles sont étouffées par le remous des eaux noires de la mort. Image même de la femme, Molly Bloom se dresse, massive et résistante. A côté d'elle les autres sont réduits à la taille de pygmées. Molly Bloom est l'eau, l'arbre et la terre. Elle est le mystère. Elle est le gouffre dévorant, l'océan de nuit dans lequel le héros perdu finalement plonge, et avec lui l'univers.

Il y a quelque chose en Molly Bloom, étendue sur son lit et rêvassant sur ce lit sale et grumeleux, qui nous tranporte en arrière vers des images originelles. Elle est la quintessence de la grande prostituée qui est la Femme, la prostituée de Babylone, le vaisseau des abominations. Flottante, sans résistance, éternelle, toute renfermée, elle est comme la mer elle-même. Comme la mer, elle est réceptive, féconde, vorace, insatiable. Elle engendre et elle détruit ; elle nourrit et elle ravage. Avec Molly Bloom, *con anonyme,* (1) la femme est rendue à son rôle primordial : matrice et source de vie. Elle est l'image de la nature elle-même, opposée au monde illusoire que l'homme, à cause de son insuffisance, vainement s'efforce de déplacer.

Et ainsi, avec une méchanceté vengeresse, finale et triomphante, avec une allégresse de suicide, tous les fils jetés à travers le livre sont repris : le héros pâle et minuscule, réduit à un ver intestinal et porté comme un petit phallus, source de tressaillements, dans le grand corps de la femelle, retourne à la matrice de la nature, dépouillé de tout, sauf du dernier symbole. Dans l'arc rétrospectif prolongé qui se dessine le long

(1) *En français dans le texte.* N. d. T.

du livre, nous parcourons toute la trajectoire de la fuite de l'homme d'inconnu à inconnu. L'arc en ciel de l'histoire s'efface. La grande dissolution est consommée. Après l'image finale de Molly Bloom en train de rêver sur son lit sordide, nous pouvons dire comme dans l'Apocalypse : « Et il n'y aura plus aucun anathème ! » (1) Dorénavant, plus de péché, plus de culpabilité, plus de peur, plus de répression, plus de nostalgie, plus de douleur de séparation. La fin est accomplie — l'homme retourne à la matrice.

Henry MILLER

traduit de l'anglais par Henri FLUCHÈRE.

(1) Apocalypse, XXII, 3.

L'Homme sans Femme

J'étais couché dans une chambre meublée et ne connaissais pas les objets qui m'entouraient ; j'étais convalescent et fébrile. Je chassais de mon lit moisi les araignées et les crapauds : je devais sortir pour acheter un litre de lait. Dans la rue, le tumulte des vendeurs m'empêche d'avancer. La crêmerie s'approchait, puis s'éloignait. Je restais fixe au milieu des maisons qui glissaient. Je me trouvai ainsi dans une ruelle vide, boutiques closes. Un oiseau noir, zébré de blanc, virevolta sous mes yeux. Il poussait un petit cri plaintif, un gémissement de mouette hivernale. Je voulus l'attraper, mais il s'échappa. Un enfant me tira par la manche et me montra un piège. Nous le posâmes tous deux sur un lit de miettes de pain. En m'en allant, j'entendis un déclic : l'oiseau s'était pris ; j'allai le délivrer. Il était maintenant estropié, il avait une patte cassée et ne pouvait plus voler. Ces oiseaux, lorsqu'ils se posent librement, ont l'air d'acrobates costumés qui marcheraient sur leurs ailes. En fait, la plus légère blessure les paralyse. Je le caressai, je lui fis un nid sur un plateau de verre, j'ajoutai quelques grains de riz trop cuits, ce qui me rappela que je n'avais pas déjeuné.

J'entrai dans un restaurant, mon oiseau sous le bras, très fier de mon importance et de mon malheur. Je choisis une table plus basse que les autres avec l'espoir que personne ne viendrait s'asseoir en face de moi ; je plaçai l'oiseau près de mon assiette. Une serveuse s'approcha, retira son tablier blanc, et s'assit près de moi, s'inquiétant de ce que je désirais. Comme j'hésitais, elle me confia qu'il n'y avait rien de mangeable ce jour-là, à l'exception de guidons de bicyclette à la crême. Je lui demandai ce qu'étaient ces guidons. Elle me répondit qu'il s'agissait d'une espèce de champignon vénéneux. Je suais à grosses gouttes ; je dis timi-

dement que ce plat ne pouvait être très bon. Un anglais intervint alors pour me convaincre qu'en dépit des apparences, rien n'était plus agréable à manger. Je dus accepter. Mais la serveuse ne bougeait toujours pas ; elle guettait l'oiseau, qui se plaignait, et lui donna la becquée avec la pointe d'un couteau ; méchamment elle la lui enfonça dans la gorge. J'étais désespéré : tout était noir, sordide, impitoyable. Je rentrai dans ma chambre, emportant l'oiseau mort.

LA DAME DE PIQUE

Des voyageurs dans la nuit descendent du train. J'ai froid. Des pas martellent la rue et font tomber des gouttes blanches. Les caniveaux ruissellent. Des souris grignotent de la toile d'araignée. Des vaches meuglent dans la brume. Partout, sans en parler, on craint la Dame de Pique. C'est une femme, un monstre, prétendent certains ; d'autres affirment que c'est un gigantesque insecte ; la vérité est que tous ceux qui en ont été approchés sont morts.

Je me glisse dans un égoût, mes épaules heurtent la paroi, je suis bossu. Je marche vers une lueur, mais elle recule toujours. Je cherche la Dame de Pique ; je n'ai pas, comme les autres, envie de la tuer, mais de la voir. L'égout grossit et se creuse, c'est une hernie de caoutchouc ; bientôt je ne pourrai plus sortir des intestins de la Dame de Pique. Je suis peut-être mort déjà, au nombre de ceux qui disparurent sans laisser de trace. La hernie s'élargit, durcit, prend forme géométrique, devient un boulevard souterrain où je roule entraîné vers une issue blême qui se rétrécit de plus en plus. Au seuil de la chute, je m'accroche, j'opère un pénible rétablissement. Mes membres sont glacés. Tout est nu, étrangement, et solitaire. Je m'assieds, les pieds au-dessus du vide, sur une grande plaine de buée, un immense ciel jaune et sans lune. Pas un bruit. Un espace vide où de lointaines forêts dessinent d'obscures montagnes. J'ai constamment peur de tomber. Mais ici je verrai la Dame de Pique. Je suis seul, j'ai des culottes courtes et des galoches, et je n'ai pas d'âge.

Je la vois, la Dame de Pique ! Elle marche. Son corps noir gît quelque part dans la vallée, écrasant les her-

bes, mais son ombre verticale monte très haut dans le ciel. Son ombre est mince comme un grand mannequin, on devine sa colonne vertébrale, elle porte des bras longs et rigides qui balancent des mains échevelées, des mains qui sont des poils. En guise de tête, elle n'a qu'une touffe de cheveux hérissés partant d'une seule racine. Cette ombre croit, se penche, s'allonge, peut se trouver tout à coup au-dessus de vous, et la terreur de ces membres sans substance vous paralyse. Comme tout monstre, la Dame de Pique est seule. J'ai presque de l'amitié pour elle, mais en même temps la crainte qu'elle me découvre, qu'elle me poursuive dans l'égout. Que ferait-elle de moi ? Je suis avec elle puisque je la vois. Mais non, je ne vois que son ombre vivante, son ombre qui ne lui ressemble plus.

Des paysans m'ont raconté qu'on avait pensé tuer la bête en tuant ce grand corps mou, mais que ce fut peine perdue. Maintenant, tout alentour, les villages sont déserts ; ceux qui restent se sont terrés dans leurs maisons. A peine osent-ils sortir le jour pour récolter leur nourriture dans les champs sans propriétaires. Il n'est pas sûr pourtant que la Dame de Pique veuille du mal à ses victimes. On la craint comme la mort, sans savoir...

Cependant, je me penchais pour essayer de la surprendre. Mais elle me paraissait trop loin et je m'agrippais inutilement au bord du précipice. Dans l'égout, derrière moi, j'entendais bouger. Lorsqu'assez brusquement je me retournai, ma galoche sonna contre la fonte, et l'égout vibrant amplifia le son. Les vallées firent écho. Je tremblais, ne pouvant plus ni avancer, ni reculer. Une chose touffue, chaude, collante, me prit par les épaules, me souleva sans que j'eusse la force de me débattre. Je m'évanouis dans les bras de la Dame de Pique.

André BAY.

Chroniques

PROPOS DE NOS VINGT-CINQ ANS

On nous pardonnera, je l'espère, cette petite complaisance envers nous-même; mais en ces temps d'œuvres éphémères, il ne nous paraît pas déplacé de signaler cette coïncidence : les Cahiers du Sud atteignent en ce mois de Janvier leur 25me année, tandis qu'ils publient leur 201me numéro.

Nous ne redirons pas, car aucun de nos amis ne l'ignore, ce qu'une telle durée représente de persévérance et d'efforts, quels obstacles une telle aventure a pu rencontrer, quels sacrifices et quelles amitiés ont permis de les surmonter. Cela, c'est du passé. S'il ne convient pas de l'oublier il serait dangereux de s'y attarder avec la nostalgie trompeuse des vieilles gens au repos. Disons seulement merci à tous ceux qui nous suivirent avec les yeux et le cœur, dans ce voyage de vingt-cinq ans, à ceux qui nous firent confiance et que ne rebutèrent pas les incertitudes d'une navigation tourmentée, le monde insolite qu'a dû traverser notre inquiétude ou notre fièvre.

Il faut maintenant faire face à d'autres problèmes. Nous avons l'audience d'élites nombreuses en ce pays et à l'étranger, car notre Revue a suivi la route des navires qu'on voit de ces fenêtres courir vers tous les horizons; mais cela nous impose une attention plus soutenue à l'égard de nos amis lointains et proches, une présence sur ce plan de l'esprit où s'atténuent les différences, où l'intelligence s'allie à la curiosité du cœur.

Cette sympathie laisse entières, bien entendu, notre clairvoyance et notre liberté. Nous pensons qu'en attendant le jour où le problème de la culture et celui du bonheur se confondront pour tous les hommes, il faut se défier de solutions trop commodes. Soucieux de cette culture dont tous les partis engagent l'avenir pour leur compte, nous nous préoccupons surtout d'éviter ses cristallisations, pour la maintenir intègre et vivante. Et nous voudrions aussi qu'elle reste aimable, avec ce « sourire innombrable » des mers de l'Odyssée, et qu'elle garde sa séduction sur les cerveaux à naître, afin qu'ils ne s'éloignent pas d'elle.

Notre ambition est de relier des foyers d'esprit, d'être le lieu

d'une certaine ferveur qui s'alarme de tant de cris et de sang, de tant de ferraille remuée par le monde, mais qui croit en sa force future. Notre désir est de grouper ceux qui ne désespèrent pas d'elle, de dire aux jeunes poètes qu'ils sont les porteurs du feu, dont lentement s'embrasera le chaos présent et que, grâce à eux, notre temps aura moins vilaine figure.

Nous paraissons être à l'écart des fièvres actuelles mais nous croyons notre tâche utile. Et cette utilité semble croître tandis que les revues de culture se font plus rares. Quand nous avons publié notre numéro sur le Romantisme Allemand *certains sourirent de ce qu'ils crurent un anachronisme. Depuis, l'accueil fait de tous côtés a prouvé non seulement qu'il répondait à ce qu'en attendaient les lettrés, mais qu'il se plaçait au cœur des préoccupations politiques les plus graves de deux grands pays. C'est ce que souligne par un titre d'article éloquent le leader du journal le plus important de la Suisse* (1). *C'est de cette manière là que les* Cahiers du Sud *entendent être de leur temps.*

S'ils pensent ainsi justifier leur activité dans un monde qui mobilise toutes les intelligences pour l'action, ils veulent de la même façon développer leur existence en tant que revue. On a dit que les hebdomadaires à grand tirage tueraient les revues; j'ajoute: les revues qui commettraient l'erreur de les imiter. Mais les revues durables n'en ont rien à craindre si elles restent sur leur terrain propre, qui est non seulement celui de l'approfondissement des valeurs, leur confrontation ou leur synthèse, mais avec un recul plus grand encore, celui des panoramas intellectuels, des mises au point ou des comparaisons entre différents moments de la culture.

Bien que ces entreprises coûtent beaucoup d'efforts, exigent des quêtes patientes, nous envisageons de recommencer avec d'autres thèmes la triple aventure du Théâtre Elizabéthain, *de* l'Islam et l'Occident *et du* Romantisme Allemand. *C'est à notre avis une des principales raison d'être des revues. Tout peut-être fait avec de l'argent par les publications à grand tirage, tandis qu'il faut à cela de la volonté, des sympathies, et de vrais talents, toutes choses qu'on n'achète pas, comme on sait, à la foire littéraire.*

Nous songeons à divers sujets. Celui qui nous tient le plus à cœur, je ne dis pas qui sera le plus tôt traité, peut se résumer en :

---

(1) « Le Romantisme, base d'entente intellectuelle entre la France et l'Allemagne » (J. Marteau, Tribune de Genève, 5 Janvier 38).

Le Génie d'Oc et l'Esprit Méditerranéen. *Il s'agit d'évoquer la civilisation qui s'est retirée à l'ombre du Graal. D'autres sur le* Folklore du Monde Noir *ou sur la* Position de l'Ame Hindoue *sollicitent fortement nos bons esprits. A cela j'ajouterai que nous comptons publier des numéros, sinon spéciaux, du moins consacrés en partie à un problème ou à une œuvre. Nous comptons ainsi donner en Avril un numéro semi-spécial sur* Léo Frobénius et la Littérature Ethiopique.

Mais une revue ne peut avoir l'ambition de se transformer en archives des problèmes culturels. Evitant l'écueil d'une littérature qui se fait, elle ne veut pas tomber dans le piège des bibliothèques qui sont faites. Elle y rencontrerait ces magnifiques collections encyclopédiques sur l'Humanité et la Civilisation qui l'humilieraient bien vite. Elle doit se soucier des échanges, des contacts; les multiplier, s'en faire l'interprète. Elle doit prévoir la sclérose des corps statiques, des cercles immobiles. Elle doit surtout refléter la vie d'une équipe, élargir par ondes son pouvoir de sympathie intellectuelle. Ses amis lointains participeront ainsi aux curiosités, aux débats du groupe et en recevront jusqu'à ses vibrations sous une forme vivante. C'est le problème du potentiel et de l'influence qu'on a vus parfois décroître sans savoir pourquoi en des publications pleines de valeur et réputées à juste titre. Une revue doit savoir retenir la vie de la pensée plus que la pensée elle-même si bien embaumée dans les livres. Qu'on ne soit pas surpris après cela si nous rouvrons cette rubrique de l'Esprit et le Temps *qu'André Gaillard qui la créa destinait aux mouvements d'ordre spirituel. Nous la voyons toujours sous cet angle, mais nous croyons nécessaire, dans les débats de ce temps, de laisser nos amis s'exprimer de la façon la plus objective possible, sur les réactions qu'ils éprouvent en face de certains problèmes et des idées-forces qui magnétisent les esprits.*

Un désir pareil nous conduira à publier prochainement une correspondance entre Joë Bousquet et Albert Béguin, que nous sommes heureux d'avoir provoquée. Nous la donnerons comme un bel éclairage sur la vie intérieure d'une revue, sur ces démarches, suggestions, questions posées ou pressenties, enfin tous les fiévreux échanges qu'inspire et dirige la pensée. J'ai toujours été frappé de l'escamotage habituel aux revues qui volent à leur public le meilleur d'elles-mêmes. J'ai toujours pensé qu'elles se vidaient de leur sang le plus précieux dans ces lettres ou ces entretiens attachants de leur rédaction, et qu'elles arrivaient exsangues sous le rouleau de l'imprimeur.

Il y a, préalablement aux manuscrits ou autour des textes, toute une série de discussions et d'approches, qui les éclairent et

souvent sont plus riches qu'eux de matière spirituelle. Je suis sûr que tout directeur amoureux de son rôle a compris et déploré cela.

C'est au plus haut point sensible aux Cahiers du Sud, *dans ce vieux grenier encore plein d'ombres chères, où les visages de vivants célèbres se profilent en songe. Qui redira jamais les violences prophétiques d'André Gaillard, les fines ironies de Paul Valéry, les récits du Sud de Montherlant, ou les lettres étonnantes de Jean Cayrol ? Mais quand le cercle, plus large d'année en année, gagne la chambre inoubliable de Joë Bousquet, et tant d'autres lieux où l'âme souffle aussi fort que l'esprit, alors un flux plus intense trouble les textes, circule dans la revue entière et malgré elle la soulève. Peut-être suffit-il d'entrebailler les feuillets davantage pour que le souffle s'y glisse et la vivifie.*

Notre tâche n'est en somme que cela : nous efforcer au bout de vingt-cinq années de garder nos Cahiers du Sud *vivants, par fidèle hommage à certaines mémoires qui y vivront toujours.*

Jean BALLARD.

L'ESPRIT ET LE TEMPS

ANDRE GIDE, LA REVOLUTION ET L'U.R.S.S.

« Nathanaël, je t'enseignerai la ferveur », écrivait André Gide dans les « Nourritures terrestres ». (1897). Cette « ferveur », c'est, je crois, ce que Gide a découvert de plus beau dans son âme, et qu'il voudrait communiquer à toute la terre.

En 1934, Gide a publié à la N. R. F. les « Pages de Journal ». On pouvait y lire ces lignes essentielles :

« A présent, j'avance en m'orientant vers quelque chose ; je sais que quelque part mes vœux imprécis s'organisent et que mon rêve est en passe de devenir réalité ».

Ce « quelque part », c'était l'U.R.S.S. Et tout au long des « Pages de Journal » Gide clamait sa foi ardente en ce nouveau régime. Il espérait que là disparaissaient totalement ces privilèges qu'il stigmatisait déjà dans « Les faux-monnayeurs », quand il faisait conter par Lady Griffith le naufrage de La Bourgogne : des passagers sont dans une barque de sauvetage et l'on empêche les autres naufragés de monter dans cette barque parce que : S'il en monte un seul de plus, nous sommes tous foutus. La barque est pleine ». Et Gide écrivait en 1934:

« Ce que j'admire en U.R.S.S. c'est l'égalité du départ, les chances égales ».

Une longue évolution avait conduit Gide au communisme. Il était précédemment connu comme le défenseur acharné de l'individualisme. Et c'est pourquoi l'on parlait couramment de la conversion d'André Gide. Gide écrivait pourtant : « Je tiens pour une grave erreur l'opposition que l'on tente d'ordinaire d'établir entre communisme et individualisme ». Mais on ne voulait pas comprendre. Peut-être plutôt ne pouvait-on pas.

En 1935 ont paru « Les nouvelles nourritures » et en 1936 les « Nouvelles pages du journal ». Ceux qui ont voulu comprendre ont pu savoir alors nettement ce qu'André Gide attendait de la Révolution, ce qu'il cherchait dans le communisme et dans le pays qui paraissait alors en appliquer les principes : l'U.R.S.S.

Il devait s'agir essentiellement pour Gide de fournir à chacun les meilleures conditions de son développement dans le sens d'un individualisme bien compris; et il se félicitait justement qu'en un pays on ne s'occupât plus des intérêts supérieurs, (on sait ce qu'ils cachent toujours), mais bel et bien de l'homme et rien que de l'homme.

Le champ devait être laissé libre à toutes les individualités et toutes les facilités possibles devaient leur être données pour qu'elles puissent se développer dans leur meilleur sens. Le rôle des institutions devait être alors le plus réduit et cela correspondait parfaitement aux thèses de Lenine dans son ouvrage célèbre : « L'Etat et la Révolution » : substituer à un organisme écrasant l'homme au profit d'une classe, un simple contrôle assurant à chacun les meilleures conditions de développement, de manière que vraiment, et selon le « Manifeste communiste », le libre développement de chacun conditionne le libre développement de tous.

Voici quel paraissait à André Gide devoir être le rôle des institutions dans un pays appliquant les principes communistes et c'est parce qu'il croyait que les gouvernants de l'U.R.S.S. préparaient le terrain pour de semblables institutions qu'il avait une telle foi en l'avenir de L'U.R.S.S. et s'intéressait tellement à ce pays.

Ce que j'avance est aussi confirmé par quelques phrases que j'extrais du petit livre publié par la N.R.F. sous le titre : « André Gide et notre temps ». Il s'agit d'une conférence de Ramon Fernandez qui fut suivie d'une discussion entre Gide et quelques contradicteurs parmi lesquels Jacques Maritain, Gabriel Marcel et Henri Massis. Gide déclara notamment :

« Sa tache (de l'U.R.S.S.) est aujourd'hui d'instaurer en littérature et en art un individualisme communiste ».

Et aussi :

« Vous pensez que l'homme a donné tout ce qu'il pouvait donner. Je ne le pense pas. Je ne crois pas que l'homme n'a plus rien à dire. »

Nous savons donc bien maintenant ce que Gide attendait du communisme et ce qu'il allait chercher en U. R. S. S. quand il y partit.

Ce voyage fut pour lui une grande déception dont « Retour de l'U.R.S.S. » nous a fait part.

Gide a publié en juin « Retouches à mon Retour de l'U. R. S. S. » afin d'apporter quelque lumière sur des points restés litigieux.

Ce petit livre dénonce, avec chiffres à l'appui, la faillite de la politique stalinienne, et la faillite du point de vue communiste. Car, de même qu'au nom de Jésus, Gide s'était élevé contre l'Eglise, c'est au nom de Lénine qu'il s'élève maintenant contre Moscou. Et il n'y a plus de doute possible pour lui ; l'instauration du communisme est actuellement compromise en U.R.S.S. C'est un échec sur toute la ligne. Les principes communistes sont appliqués par Moscou à peu près de la même façon que les principes évangéliques le sont par les jésuites, c'est-à-dire qu'une façon de s'exprimer, un style, s'est substitué à la doctrine. On a vidé la doctrine de sa substance, il n'est plus resté qu'une dialectique vide et sonore avec laquelle on peut tout justifier. En U. R. S. S. loin de fournir un champ libre au développement de l'individu, c'est un cadre avec des formules de bonheur qu'on prétend lui imposer. C'est fort exactement du fascisme.

Gide aurait bien voulu admirer, être en extase. Un besoin l'a poussé d'aller plus loin, et aussi certains rappels de privilèges, avec le complexe de supériorité, lui ont fait ouvrir l'œil :

« C'est la hauteur de votre bluff, écrit-il, qui fit si profonde et si douloureuse la chute de ma confiance, de mon admiration et de ma joie ».

Echec sur toute la ligne, misère du peuple, écrasement de l'homme par l'Etat, transformation de la dictature du prolétariat qui devait se sublimer peu à peu, en une dictature de la bureaucratie qui s'impose par la police et la délation, disparition des Soviets, la conclusion de Gide est fort nette :

« Je crois (il est nécessaire d'y insister) qu'il est extrêmement dangereux aujourd'hui de lier la cause de la Révolution à l'Union soviétique qui, je le répète, la compromet ».

Car malgré cette énorme désillusion que fut pour lui le voyage en U.R.S.S. André Gide ne désespère pas des hommes ni de leurs possibilités. Combien cela est pour nous réconfortant à côté de l'attitude de celui qui fut un grand écrivain, mais maintenant totalement enrobé par Moscou, et qui n'ose pas la moin-

dre protestation, absolument comme s'il sentait qu'il disparaîtrait entièrement avec la fin de son illusion. Quand on a affirmé que l'U.R.S.S. était le seul espoir, il est normal qu'on s'y rattache les yeux fermés et qu'on ne veuille pas voir sombrer le navire, comme si l'on avait peur, de toutes façons, de sombrer avec lui. C'est bien triste à voir.

Ce n'est pas le cas d'André Gide et il faut voir, peut-être là encore, une autre supériorité du classicisme au meilleur sens du mot. C'est : humanisme. André Gide continue son œuvre essentielle : débarasser le champ des possiblités humaines des fausses conceptions qui entravent l'élan de l'homme. C'est proprement l'œuvre d'un humaniste.

C'est pourquoi les critiques qui ont cru se débarrasser des affirmations de Gide en le traitant de littérateur ont à mon sens aggravé leur cas. André Gide est un écrivain, c'est à dire avant toute chose un être qu'intéressent à la fois l'art et la condition humaine. Lui même reconnait que parfois les préoccupations sociales doivent primer les préoccupations intellectuelles. Mais la liberté de l'esprit demeure essentielle. Quand Gide reproche à l'Union soviétique de brimer cette liberté de l'esprit, il ne fait pas de littérature. La liberté de l'esprit dépasse la littérature, c'est une question humaine et la plus noble préoccupation de l'écrivain. Ce n'est pas en traitant de littérateur celui que cette question intéresse au premier chef, c'est-à-dire un écrivain, qu'on se débarrasse de lui. Contre ces critiques toujours pamés Gide peut retourner le reproche qu'il faisait à un disciple de Barrès: « La foi tout court remplace la bonne ».

Christian MICHELFELDER.

LA POESIE

SITUATION DE LA POESIE

UN TÉMOIN DE LA JEUNE POÉSIE: ROGER LANNES

Le recueil de Roger Lannes (1) est un des plus riches qu'il m'ait été donné de lire depuis longtemps et je le tiens en outre pour particulièrement significatif de la situation où se trouve actuellement la Poésie. Peut être en effet, par une déformation qu'il lui faut bien avouer, le critique est-il porté à ne s'intéresser vraiment à un livre que dans la mesure où il lui parait témoigner d'une expérience en cours, mais étant aussi lecteur et cherchant son plaisir, dédoublement naturel que certains semblent ignorer,

---

(1) *Les Voyageurs Etrangers*, par Roger Lannes (G. L. M.)

il lui est cependant imposible d'aimer un livre de poèmes, aidât-il à la compréhension du lyrisme qui se fait, s'il ne le séduit par ses qualités propres, n'éveille en lui une sympathie instinctive et ne lui ouvre ainsi les clefs d'un monde où il puisse vivre. D'où certaines erreurs dans ses jugements qui font qu'il néglige peut être de vrais poètes et qui ne lui déplaisent point mais dont il voit trop nettement qu'ils n'aident en rien à la technique en élaboration ; tandis qu'il en écarte d'autres dont les expériences curieuses, qui sait, capitales, ne parviennent pas à l'émouvoir bien qu'il en sache toute la valeur documentaire. La poésie de Roger Lannes se situe au contraire à ce point idéal où coïncident la sensibilité du lecteur et l'observation du critique. Si je parle donc des « *Voyageurs Etrangers* » c'est parce que mon plaisir s'identifie pour une fois à ma tâche d'informateur. Les thèmes de Roger Lannes ne diffèrent en rien de ceux qu'a suscités le surréalisme mais à l'exploration de l'inconscient, Lannes ajoute un sentiment aigu de dédoublement de la personnalité emprunté sans doute à Rimbaud. Les « *Voyageurs Etrangers* », autant dire nos propres fantômes, ce titre est assez explicite :

Si ma vie ne savait qu'elle est la vie d'un autre
pourrais-je la mener si près de me détruire
sans que le soir semé par son sang sous ma peau
soit plus nu que le sol veillé par les étoiles
où va monter le front du monde où nous sommes ?

Les noyés sont partis du fond des fleuves
parce que leur grand désir était de rencontrer
ce qui dans l'air se heurte aux angles de ma voix
et la chair à leurs pas pèse à peine plus
qu'à la nuit seule et basse les oiseaux éteints.

Si je cite un tel fragment ce n'est pas à titre anthologique si je puis dire, mais comme exemple. Il est assez significatif de la manière de Lannes, dans les idées, dans l'allure volontairement gauche, dans le souci enfin qui dénote le renoncement à une gratuité absolue de faire œuvre d'art, souci très sensible dans les deux derniers vers d'une si savante beauté. L'image des noyés est en soi une des plus banales de la poésie actuelle mais le « *ce qui dans l'air se heurte aux angles de ma voix* » définit à merveille et jusque par la sophistication elle même qu'il implique le sens très particulier à Lannes d'une réalité moins à pénétrer qu'à *cerner*. Cet instinct du poète le pousse à chercher la concordance entre le rêve et la réalité quotidienne ou plus exactement entre ses multiples personnages et sa personne :

S'il pouvait revenir sans se faire reconnaître
avec la minceur de l'air dans les doigts
trop sûr de le craindre si je l'accueille en moi
mais certain de l'aimer s'il reste à la manière
de l'écorce d'un arbre qui monte avec le bois...

Et dans un autre poème cette profession de foi :

La nuit se heurte aux objets déserts
qui seront bientôt plus obscurs qu'elle.
C'est alors qu'on craint de trouver
dans son propre corps
des portraits de soi ou n'être pas seul.

Qu'il y ait encore un lieu sans vivants !
Nos jeux sont des cartes sans frontière.
Vous savez quels sont ceux qui gagnent
et ce qu'on perd à n'être qu'un !

Il y a dans tous les mouvements de cette poésie un désir constant de vivifier le monde, de ne point laisser se figer les sources jaillissantes de l'être, de voler aux choses l'étincelle qu'elles peuvent encore contenir afin de se brûler à l'incendie ainsi délivré :

Les hommes qui s'enferment ne comprendront jamais
quelle chasse ma main fait au cœur de la pierre,
afin de lui reprendre ce qu'elle a fait mourir:
cette chaleur de jeu
qui brûlait autrefois les êtres sans demeure !

Poésie intellectuelle si l'on veut, didactique en aucun sens puisqu'elle définit l'attitude du poète mais quelques uns de nos meilleurs lyriques n'ont pas eu d'autre message central que celui là, la fonction essentielle de la poésie étant moins de plaire que d'empêcher de dormir dans un monde où la lâcheté nous sollicite de toutes parts. Poésie intellectuelle ou morale mais par le contenu seulement car cette matière intellectuelle que le discours pourrait à la rigueur traiter devient ici matière essentiellement poétique. Je voudrais pouvoir citer de longs passages des « *Voyageurs étrangers* » car il en est peu qui ne méritent un commentaire mais, toute question de place mise à part, je craindrais en agissant ainsi de ne pas mettre suffisamment en valeur leurs qualités d'évocation, leur charme subtil. Je me contente de livrer à l'appréciation des « amateurs » de poèmes le morceau que voici :

S'ils peuvent sentir un poids plus mince
que celui de la feuille prise entre les doigts
ces astres fragiles des saisons de pluie
qui poussent au bout des branches des bois,
si l'enfant nocturne lâché par surprise
du plus noir terrain où je l'endormais
pèse sur mes bras plus que tous les souffles
des corps que j'entoure sans qu'ils soient à moi
j'irais me pencher aux berges où l'on voit
l'épaule première du nouveau matin.

Les textes de cette allure ne manquent pas dans « *Les voyageurs étrangers* ». L'œuvre d'un Roger Lannes montre que les recherches du surréalisme s'intègrent désormais à la tradition lyrique française et que « les horribles travailleurs » ne se sont pas manifestés en vain.

Si choquante, si approximative que soit toute généralisation lorsqu'il s'agit d'une activité aussi complexe que l'activité poétique, on peut du moins sur le plan de l'histoire littéraire s'entendre sur le point suivant : à la période purement expérimentale du surréalisme a succédé une période d'exploitation de ces conquêtes ou si l'expression peut sembler inconvenante une période où se consolident, s'aménagent certaines positions. S'il y a encore une « avant-garde » disons qu'elle fait plutôt une guerre de position qu'une guerre de mouvements. L'essentiel après tout est qu'elle ne perde point de terrain.

En termes littéraires, la création poétique n'est plus uniquement pour les jeunes l'engagement moral de tout l'être qu'elle représentait pour les surréalistes, en termes littéraires donc, et quel mot honni il y a dix ans ! l'activité des jeunes poètes est une activité artistique. Ils ne se défendent plus comme leurs aînés de donner des « œuvres », ni même de composer un poème. Ils ont en un sens, qu'ils en conviennent ou non, renoncé à la gratuité absolue. Non qu'ils aient répudié la primauté de l'Inconscient. Ils s'en réclament avec une égale ferveur mais cette primauté est pour eux purement dialectique. Ils la constatent parce qu'elle est un fait d'expérience mais ils n'en ont plus la superstition aveugle. Un Fernand Marc, un Le Louët, un Lacôte, un Roger Lannes, un Jean Desrives ont ceci de commun qu'ils organisent les données de l'inspiration, s'efforcent de construire le poème et en définitive n'ont pas le culte de l'obscurité. Dressant la carte des zones interdites après la griserie de mots et de visions des premiers aventuriers ils tendent à une « nomenclature » exacte, au calque fidèle réalisé en pleine conscience des images de la rêverie. En état second comme tout vrai poète ils s'expri-

ment en langage précis. Au lieu de se perdre dans une imagerie diffuse, de s'enfoncer au cours du poème au cœur d'une réalité inexprimable ils cherchent à la cerner, à en retracer les contours rendant ainsi visible ce qui ne l'était pas. Ils savent fort bien que ce travail de délinéation d'un objet insaisissable n'est pas cet objet même, en est seulement la plus exacte correspondance. Ainsi une épure qui est mieux que le symbole, en un sens la projection de tel ou tel objet, son idéale figuration, mais qui n'est nullement cet objet même. Les jeunes ont accepté une infirmité naturelle à l'entendement et sans prétendre à une connaissance immédiate du monde par l'homme se vouent à la tâche de médiateur qui est celle de l'artiste.

Ils n'ont plus ainsi cette pathétique allure de révolte qui fut celle de leurs aînés. Pour eux le danger n'est pas dans la simulation d'une attitude que ceux de 1924, on peut bien le dire, ne vivaient pas toujours. Il est dans l'art lui-même, dans une préciosité nouvelle, utilisant l'arsenal surréaliste sans avoir combattu. Parviendront-ils à éviter cet écueil proprement littéraire? C'est à leurs œuvres de nous le dire.

Léon-Gabriel Gros.

Conférence de Jacques Maritain

La Conférence sur la Poésie que Jacques Maritain a récemment donnée sous le patronage de « Clairière » a été sans nul doute la plus substantielle qui ait jamais été faite à Marseille sur un tel sujet.

Maritain s'est efforcé de définir la « situation » de la poésie d'abord dans la structure de l'esprit, ensuite dans le temps. La poésie a pris conscience d'elle même à une époque relativement récente, prise de conscience qui d'ailleurs se poursuit « ad infinitum ». Elle est essentiellement un phénomène de réflexivité, phénomène que ceux qui l'ont ressenti ont peu à peu analysé de sorte que la poésie moderne, repliée sur elle même, est une expérience en cours.

Dans la mesure où la poésie n'est plus une expérience en cours elle devient art, c'est à dire qu'elle est une application de l'expérience.

Il y a deux temps dans l'histoire de la poésie, deux temps qui sont en fait contraires à l'ordre dialectique puisque c'est d'abord en tant qu'art que la Poésie a pris conscience d'elle-même.

De Ronsard aux poètes mineurs du XVIII[e] siècle la poésie se développe en tant qu'art. Elle n'est que l'expression artistique d'idées claires.

Avec le romantisme elle n'est plus un art à appliquer mais un art qui prend conscience de lui même, plus exactement « une conscience vécue de l'art ». Nerval, Baudelaire atteignent par la conscience de leur art à la poésie connaissance mystique.

Ainsi commence la Révolution dont est issue la poésie actuelle. Rimbaud parvient aux frontières de l'esprit et les poètes deviennent de bons ou de mauvais anges. Une qualité en quelque sorte théologique, telle serait selon Maritain le signe distinctif de cette conception. Il ne s'agit plus désormais d'orner une idée, ni même de créer un objet d'art mais bien de susciter un objet, un monde satisfaisant les aspirations du poète qui le construit. De cette entreprise l'œuvre de Reverdy est pour Maritain le plus parfait exemple.

La Poésie s'abandonne donc à la « *tentation de la Connaissance* », tentation qui risque de la « vampiriser ». Lorsque Rimbaud envisage « un long, immense et déraisonné dérèglement de tous les sens » il définit la méthode d'une connaissance s'exaltant jusqu'à l'absolu.

Et pourtant Rimbaud renonce parce que « c'est mal ». Vient le surréalisme qui enseigne pourtant que l'on peut passer outre l'interdiction rimbaldienne, que tout peut être sauvé. En fait les surréalistes eux mêmes échouent et leur magie n'est en définitive que verbale. C'est, remarque Maritain, qu'ils ont connu l'expérience mystique mais qu'ils s'en sont volontairement détournés, se refusant à toute métaphysique ; c'est que la délivrance de l'inconscient est une prise de conscience et que toute prise de conscience suppose une part d'erreur. La critique de Breton n'aboutit en définitive qu'à intellectualiser l'Inconscient, autant dire à dessécher les sources mêmes de la Poésie.

Le poète le plus représentatif des recherches infra ou subconscientes parait être Henri Michaux. L'œuvre est chez lui une révélation elle-même secrète. Elle échappe aux mots qui la constituent et ne sont qu'autant de prétextes « à perdre son être ». Ce n'est plus la nuit conquise, jalonnée, qu'explore Breton mais « La nuit qui remue ».

La plus récente poésie prend ainsi conscience non plus d'elle-même, de ses aspirations, de son délire d'images mais de sa propre connaissance.

Si l'art est activité créatrice, la poésie-connaissance, elle, n'agit que pour révéler à l'homme sa substance obscure à lui-même. Vis à vis du monde dit extérieur elle s'efforce d'exprimer l'éveil des choses. Procédant par « mode de connaturalité » elle parvient à la co-naissance de l'idée et de l'objet. Elle ne se satisfait pas d'inviter l'homme à transgresser les limites de sa nature, car « *Je est un autre* » mais encore elle crée un monde

correspondant à celui de l'esprit. Elle assure une liaison constante entre l'homme et ce qui lui est extérieur. Pour Maritain la poésie de Supervielle tend vers cette attitude médiatrice.

En terminant, Maritain insiste sur l'intérêt de ces découvertes de la Poésie. Elle se doit de toujours rechercher de nouvelles prises de conscience. Sans doute ne peut-elle être confondue avec la métaphysique mais elle repose sur un besoin métaphysique et ne doit pas se dérober à la tâche de le satisfaire.

La Poésie est ontologique. Jaillie en source de l'Inconscient de l'esprit elle va vers la totalité de l'Etre. Elle doit poursuivre une politique d'intégration. En tant qu'œuvre elle est grande dans la mesure où elle rend à celui qui la reçoit, l'ineffabilité de l'expérience originelle.

Les dangers pour l'avenir de la Poésie ne sont donc pas dans la poursuite des expériences en cours. Bien au contraire celles-ci n'ont pas encore été poussées assez loin. Il convient que les poètes et le public se persuadent de cela, se gardant de céder aux suggestions de ses ennemis traditionnels, ceux qui invoquent le bon goût, une prétendue tradition française et cette bonne vieille « Latinité » dont on sait ce qu'elle veut dire sur le plan social.

L. G. G.

LES LIVRES

DIALECTIQUE DE LA DURÉE, par *Gaston Bachelard*, chez Boivin et Cie.

M. Bachelard, professeur à la Faculté de Lettres de Dijon est une des plus séduisantes figures de la philosophie actuelle ; ses livres nourris d'amples connaissances scientifiques sont médités, lourds de matière et d'élan et animés d'une âpre volonté de rigueur, de méthode. Rigueur et méthode d'autant plus vives, plus soutenues, que M. Bachelard est un champion de l'indétermination, de la probabilité, ainsi que nous l'avons souligné dans ces pages lors de la parution de son livre : Le Nouvel Esprit Scientifique. (Chez Alcan).

Cette fois-ci, reprenant le thème du temps, qu'il avait effleuré naguère dans un savoureux petit livre : L'Intuition de l'Instant, M. Bachelard s'attaque à la durée vitale, à la continuité psychique, à la causalité, au principe de l'uniformité, à l'idée de néant qui sont à la base de la philosophie vitaliste de Bergson. Il démonte minutieusement et inlassablement les pièces maîtresses de l'analyse bergsonnienne du néant considéré comme une pseudo-idée, comme un plein évidé — y plaide, tout comme Heidegger,

l'existence du néant, du discontinu, de la négation en tant que terme antérieur à l'affirmation; et, après avoir amplement démontré que le temps réel n'était qu'une *poussière d'instants* (dont la continuité n'est qu'apparente) il conclut que le continu n'est, en dernière analyse qu'une construction laborieuse, un ouvrage du temps *pensé* et nullement — comme on était tenté de le croire — une donnée du temps *vécu*.

Bergson une fois réfuté aussi poliment que possible, M. Bachelard ne tardera pas à élaborer sous nos yeux une théorie du temps pensé, caractérisé à l'instar de la poésie, non tant par des termes de succession que par des termes de répétition, de consolidation voulue, de durée superposées, un temps pensé qui n'est plus que vibration, que rythme et introduit ainsi en métaphysique les notions d'intervalle, de silence, de détente, de repos. Au temps vécu, il oppose le temps voulu, au biologique l'esthétique, à la psychanalyse la rhytmanalyse.

Arrivé à ce point précis, M. Bachelard ne peut plus ne pas suivre sa pente; obéissant aussi à un des rythmes les plus fréquents de la pensée rationnelle, il quitte le domaine de l'expérience et fait un acte de foi — qui est lui-même une sorte de letmotive sacré — en faveur de l'idéalisme discursif, je veux dire de l'idéalisme hégélien. Bien qu'il reconnaisse que la vie organique possède les propriétés spécifiques du rythme (p. 157) — ce qui ne classe pas précisément celui-ci parmi les choses rationnelles — il n'a de repos qu'il n'ait trouvé le temps pur, la causalité pure, le rythme pur, la pensée formelle, et par cela même arrive à mépriser le temps, la causalité, la pensée, le rythme, — *vécus*. L'intelligence formelle se donne brusquement et sans preuve pour *supérieure* — à l'intelligence sensible, l'esthétique supérieur au psychologique. Ce désir de *pureté* devait finalement l'amener au Cogito 3 qui, M. Bachelard le souligne finement n'ambitionne rien tant que sa libération du vécu, afin de trouver une dimension qui lui soit propre, absolument et exclusivement: « Psychologiquement parlant, en suivant l'axe de libération, quand *le détachement matériel sera obtenu*, on ne se déterminera plus pour une chose, non plus même pour une pensée mais, finalement, pour la forme d'une pensée. »

Très adroitement il retourne les termes cartésiens: « je pense donc je suis » pour obtenir un : « je suis, donc je pense que je pense », le troisième degré d'abstraction qu'il appelle : le cogito 3. Il est clair que le « je suis » ne l'intéresse guère : « il s'agit de s'évader de la matière du moi, de l'expérience historique du moi, pour étayer des aspects de plus en plus formels, des expériences vraiment philosophiques du moi »... « On assiste

en somme, avec cette activité formalisante, à la naissance de la personne. A vrai dire, l'axe de cette personnalisation formelle est dirigé, à l'inverse de la personnalité substantielle, personnalité soi-disant originale et profonde, mais en réalité embarrassée par la pesanteur des passions et des instincts, livrés à l'entraînement du temps transitif. » S'il plaide pour l'inquiétude hégélienne c'est pour le bon motif que « cette inquiétude n'a pas ses racines dans la vie, car la soumission à la vie inférieure, aux pauvres continuités des instincts, l'effacerait aussitôt et elle nous donnerait ce repos inférieur où l'on ne peut demeurer quand une fois on est sorti. Tel est en effet l'honneur de penser ! »

J'ai jugé ces longues citations nécessaires; elles prouvent que la philosophie n'est pas morte; que l'on a beau se nourrir des vérités physiques ou mathématiques de Heisenberg, de Plank ou d'Einstein et de proposer pour les comprendre une « pédagogie de l'ambiguïté », on n'en est pas moins, quand on est philosophe, un débiteur embarrassé de Socrate, de Spinoza, un rationaliste qui s'exhibe et un moraliste qui s'ignore. On reconnait la grande tradition philosophique à ce qu'elle a toujours été dirigée contre la vie, jugée obscure, embarrassée, impure, indigne, inférieure. Mais M. Bachelard adhère aussi à cette tradition millénaire par d'autres joints : tout comme ses glorieux prédécesseurs il ne s'assure qu'il est parti de l'expérience, des preuves et du vécu, que pour aboutir, en fin de compte, à un système d'évacuations qui font fi du vécu, des preuves, de l'expérience. Car — *en toute rigueur* — il n'est point de preuve que la vie vécue soit « inférieure », que les continuités des instincts soient « pauvres », que la personnalité ne soit que *soi disant* « originale et profonde ». Il n'est point de preuve qu'on ait le droit de se prévaloir, en expérience pure, de termes impropres, vagues et non définis, comme: pauvreté, inférieur, soi-disant, honneur. Il est anti-scientifique (ou mieux: il *devrait* être anti-scientifique) de faire intervenir des termes moraux dans la résolution des problèmes *formels* de l'être.

Nous savions depuis longtemps que *l'honneur de penser* n'a pas ses racines dans la vie ; mais une pensée sans « honneur » est-ce seulement concevable ? Une pensée qui avouerait que l'expérience honnêtement et franchement nous fournit peut-être des *faits*, mais certainement pas des *valeurs ?* : rien ne permet, en effet, au troisième degré d'abstraction de se considérer ni plus réel, ni plus raisonnable, et à plus forte raison plus honorable, que les instincts ou les passions. La seule chose dont on puisse tirer argument c'est qu'à ce troisième degré d'abstraction est lié un affect subjectif qui procure au philosophe une espèce de *béatitude*, récompense méritée des sacrifices consentis; cette béati-

tude, M. Bachelard ne saurait l'ignorer, qui écrit : «Le cogito 3 est le premier état bien délesté où la conscience de vie formelle apporte un bonheur spécial » (117). Ici commence le drame qui divise le philosophe entre les exigences de rigueur — exigence scientifique — et les exigences de savoir, ou de « bonheur spécial » : ici finit le domaine de la rigueur, de la méthode. Ici également le savoir se heurte aux humbles conditions de la vérité : aucune philosophie, partant, qui reconnaisse que l'honneur, et même « l'honneur de penser » constitue un « embarras » à la vie, autrement plus ennuyeux que les instincts et les passions ; que l'honneur, les devoirs, les : tu dois et les inquiétudes qui « n'ont pas racine dans la vie », ont meurtri et tué bien plus de gens que les instincts et les passions ; et que l'honneur de penser se double d'une *misère de penser.*

Benjamin FONDANE.

PHILIPPE BERTHELOT, par *Auguste Bréal* (Gallimard).

Dès qu'elle est autre chose que le simple enregistrement des faits et leur classement dans le temps, l'histoire est une explication des événements et des personnages par les conditions extérieures, les réactions sociales et le jeu des lois psychologiques. Elle veut nous faire comprendre pourquoi les choses ont été effectivement telles ou telles. A la limite, elle nous montrerait comment tout le réel était nécessaire.

Nous voyons ici Auguste Bréal nous « expliquer » Philippe Berthelot. Peu de personnages historiques sont plus attachants que ce diplomate modeste, d'une intelligence lucide et d'une étonnante puissance de travail, qui, dédaignant l'apparence du pouvoir, dirigea en fait la politique extérieure de notre pays pendant vingt-cinq ans. On a pu contester l'opportunité de certaines de ses initiatives ; nous n'avons pas ici à les justifier. Il suffit que son influence se soit exercée de la manière la plus profonde à des moments graves de notre histoire, et que sa personnalité ait eu cette extraordinaire puissance qu'ont ressentie tous ceux qui l'approchaient, pour que nous soyons curieux de connaître le caractère de l'homme et les ressorts secrets de ses actes.

Lorsqu'on étudie un poète ou un artiste, on peut s'attacher presque exclusivement à sa vie intérieure. Philippe Berthelot était un homme d'action : on ne saurait montrer clairement qui il était sans indiquer ce qu'il a fait. C'était, pour M. Bréal, s'obliger à résumer la vie diplomatique de 1906 à 1930. Il y a réussi avec un rare bonheur, sans faire oublier que c'est de Berthelot qu'il s'agit, mais en nous donnant pourtant, en des

pages à la fois denses et précises, un tableau extrêmement suggestif de notre politique extérieure avant, pendant et après la guerre.

D'autres qu'Auguste Bréal auraient pu nous raconter les actions de Philippe Berthelot. Je ne crois pas qu'ils eussent été à même de nous faire comprendre aussi bien que lui le sens profond de cette activité et les fins qu'elle poursuivait. Derrière le chef lucide et volontaire au masque impassible, nous découvrons un cœur généreux et sensible ; ce politique sans illusions croit à la justice et à la raison.

Si ce livre nous apprend beaucoup, cela tient sans doute à tout ce que Bréal « savait » de Berthelot. C'est surtout l'effet de la sympathie, — au sens étymologique du mot — qui les attachait l'un à l'autre. Par disposition naturelle de caractère et surtout parce qu'ils s'étaient influencés réciproquement, Berthelot et Bréal sentaient bien des choses de la même manière. C'est seulement chez les hommes ordinaires que l'affection aveugle l'intelligence. Rien de tel ne pouvait exister entre des amis de si rare qualité. Ils étaient l'un avec l'autre d'une franchise totale et d'une objectivité rigoureuse; c'était leur façon à eux de s'aimer; ils n'auraient pu en accepter d'autre.

M. Bréal nous parle de Berthelot avec cette même simplicité directe qui était la règle de leurs relations. Il a voulu le peindre tel qu'il était. On sent, même sans connaître le modèle, qu'il y a pleinement réussi.

Gaston BERGER.

DES CAUSSES A L'AUBRAC, par *Claire Charles Géniaux* (Librairie Stock).

De sa lutte contre la nature, l'homme veut oublier tout ce qui pourrait lui rappeler ses tâtonnements, ses angoisses, ses échecs, quitte à se cacher les origines de sa grandeur. Dans les régions heureuses, les ports, les villes, les moissons ne témoignent que de ses victoires et le rassurent.

Mais il est encore des pays, tels ces hauts plateaux des Causses et du Larzac, où comme aux premiers âges, la nature exige de l'homme tout son effort et toute sa foi : un effort chaque matin retrempé, une foi sans cesse entretenue. Rien n'y est douceur; tout y est difficile : d'où le caractère profondément émouvant, souvent tragique de cette lutte, de cet éternel désir de l'homme qui tend à conformer le monde à sa volonté. Et il n'est pas indispensable que ces paysans, ces bergers aient conscience de leur mission. Que cela ne soit chez eux que nécessité vitale, il n'en est pas moins vrai qu'ils travaillent à réaliser une œuvre

qui les dépasse, qui les oblige à se développer selon leur exigence propre, hors du conventionnel et du fortuit. Toute activité est soumise aux lois profondes de la vie. Rien n'est gratuit. Chaque geste de travail, d'amour ou de foi se prolonge bien au-delà des fins utilitaires que l'homme lui assigne.

Il n'en est pas de meilleure preuve que l'image qui nous reste, le livre fermé, de ces régions farouches qui gardent depuis des millénaires les témoignages de l'effort humain : en bas, dans les ténèbres souterraines, mêlé au bouillonnement secret des eaux. à la perpétuelle efflorasion des stalactites : les outils, les armes, les premiers bijoux, les premiers dessins : premiers éveils de la conscience, premiers essais du courage et de la pensée pour dompter les forces hostiles, pour exorciser les puissances occultes. Au-dessus, dans les solitudes des Causses : les dolmens, les menhirs; et puis les vieilles chapelles perdues, les croix de granit, les pans de mur abandonnés, et les châteaux du moyen-âge, les églises, et les moissons et les creux des vallées heureuses où la nature consent un peu de joie à l'homme; tous les souvenirs de la peur des morts, des bêtes, des hommes et des Dieux et aussi du courage qui ne veut pas renoncer, de la foi au merveilleux, de l'enfantement du divin, d'une lente mais chaque jour plus haute sublimation.

Pour parler avec cette émotion d'un pays aussi farouchement solitaire il fallait que l'auteur le redécouvrit au cœur de son enfance. Mais il fallait aussi la riche sensibilité de Claire Charles-Géniaux, son sens des vraies valeurs poétiques et son regard lucide qui sait, à travers les apparences, atteindre l'essentiel.

Aussi, tout en nous révélant une des plus belles régions de France, a-t-elle écrit un livre où tous les hommes peuvent entendre battre l'écho de leur propre cœur.

P. M. SIRE.

OLIVIA, par *Madeleine Ley* (Gallimard).

On voit parfois, minutieusement peints sur d'anciens médaillons, des paysages de montagne. Des hautes cimes à la vallée, où glisse un ruisseau, la main consciencieuse a suivi les moindres formes, les lignes les plus légères d'un miracle terrestre. Le ciel est pur, et son reflet découvre un petit château presque caché par un peu de forêt. L'oubli du temps cerne un lac minuscule, de la couleur d'un regard de jeune fille. La solitude semble peinte par son nom. Mais dans un coin plus sombre, on aperçoit tout à coup un couple enlacé. La jeune femme est habillée tout en blanc, à la mode de 1840 ; l'homme est beau ; le peintre a su montrer qu'ils s'aiment. Je vois tout à fait sous ces couleurs le roman de

Madeleine Ley. « Olivia ! » chante le ruisseau, et l'écho répond : « Mario ! » Il est beau de voir une romancière céder à son goût du romantisme, de l'idyllique. Depuis longtemps je n'avais rien lu d'aussi frais, d'aussi musical que ce léger roman. Madeleine Ley a su saisir la transparence même d'un rêve doucement blotti dans le déroulement d'une romance d'amour. Les signes du réel nous atteignent de là, observés par un regard aussi attentif que tendre. Ne pas craindre la puérilité est la force même de ce mouvement féminin toujours ramené au don du cœur. Olivia pense devant elle-même, écrit à des amis, au vieux peintre, son oncle ; elle peint sur porcelaine des visages doux comme le sien et des paysages irisés. Lorsqu'elle aime Mario, elle ne fait qu'un avec sa propre vie : « Mon amour, dans cette nuit où j'allais depuis tant d'années, tu me disais: « j'en suis sûr ». Cela me faisait venir des larmes. On peut donc être certain de quelque chose ici-bas ?... Je l'ai retenu dans mes bras et la vie est née. Pour la première fois, la force d'une autre vie m'a fait oublier la mienne. » Mario part. Un petit enfant naît et meurt. Les lettres de Mario sont volées par une servante jalouse ; Olivia apprend à souffrir. Mais le thème de la naissance de l'amour se ranime, tient sa mélodie, ramène Mario dans les bras blancs d'Olivia. Nous avons lu le livre comme on entend murmurer un beau conte plein de secrets. La voix de Madeleine Ley s'écoute dans sa jeunesse même et dans ce mouvement de la grâce auquel elle sait s'abandonner.

Yanette DELÉTANG-TARDIF.

LE MÉRINOS, par *Henri Calet* (Gallimard).

Je connais peu de fictions où la vie soit serrée d'aussi près que dans les romans de Henri Calet. Par vie, j'entends celle que les personnages eux-mêmes subissent, leur propre existence, toute l'épaisseur de leurs ténèbres morales.

Avec *La Belle Lurette*, certains critiques n'ont loué (ou d'autres n'ont condamné au nom de la pudeur, la fausse, bien entendu) qu'une réussite dans un genre poussé au paroxysme par Céline. Ce fut là une erreur générale, imputable sans doute à des rapprochements hâtifs, à des analogies de surface. Je pense, au contraire, que les préoccupations de Calet, sont d'un ordre très personnel et nouveau dans l'évolution du roman français. En parlant de son deuxième livre, *Le Mérinos*, livre poignant et tragique entre tous, il m'importerait de mettre ces préoccupations dans leur véritable lumière et d'en dégager la signification.

Il y a, d'abord, la question du sujet — que je n'essayerai

d'ailleurs point de résumer ici. Pas davantage que *La Belle Lurette*, *Le Mérinos* ne se place sur aucun plan préalablement fixé, réaliste ou autre. Pour Joseph Cagnieux, le personnage central de ce roman angoissant, accepter le malheur ou y apporter une fin par le suicide, se laisser vivre ou se laisser mourir comporte un égal degré d'héroïsme. Dès les premières lignes, le lecteur se trouve d'emblée — avec l'auteur — dans un milieu donné où, en présence de situations banales ou extraordinaires, les réflexes individuels demeurent, en quelque sorte, larvés, latents, potentiels mais toujours prêts à se déclancher et à s'affirmer. Le grand art de Calet consiste à nous rendre sensible, l'authentique *état moral* de Cagnieux et de ceux qui l'entourent, la seule « situation » qui, en fait, tire à conséquence. Et le fond que nous touchons, est vraiment le fond du désespoir humain.

Monologues intérieurs, dira-t-on. Oui, mais ramenés à leur texture essentielle, car l'auteur veille à la plus stricte économie du récit en *orchestrant* tout les soliloques de ces solitaires de l'âme qui se meuvent côte à côte et amortissent leurs heurts dans une même terrible misère.

La psychologie de Calet, comment la définir ? C'est une psychologie intuitive de communion immédiate et de sympathie au sens littéral du terme. Les personnages se définissent moins par les gestes qu'ils font que par les mots qu'ils pensent et par ceux qu'ils prononcent. Et c'est ici qu'intervient un facteur de premier ordre, le style.

La phrase de Calet chevauche sur deux langages, le populaire et le littéraire, le second ne servant qu'à préciser la valeur évocatrice du premier. Sans la moindre fausse note, les imparfaits du subjonctif les plus rigoureux « s'accordent » avec des locutions qui courent les rues, locutions qui chantent, s'effacent, se rappellent l'une l'autre, se déforment, varient et se retrouvent, jusqu'à ce qu'une obsédante mélodie incantatoire, douce ou rapide, hachée ou de large souffle, en jaillisse et continue à vibrer dans le souvenir du lecteur, longtemps après le livre fermé.

Œuvre d'une sensibilité suraiguë et d'un métier très subtil, *Le Mérinos* est avant tout, œuvre de cœur. L'auteur, dont la haute conscience éthique, le sens révolutionnaire et la chaude humanité ne sont pas les seules vertus, a comblé toute la confiance que nous mettons en lui. Puisse ce livre apporter à Henri Calet les sympathies et la notoriété qu'il mérite.

Monny de BOULLY.

LE DESTIN DIFFICILE, par *Elian J. Finbert* (Albin Michel).

Est-ce un réquisitoire contre l'Occident ? Est-ce la transposition poétique d'un désenchantement ? Est-ce une suite de croquis réalistes ? Est-ce l'expression d'un complexe significatif de l'état trouble du monde ? Est-ce un rêve messianique d'apostolat et d'amour ? *Destin difficile* est tout cela sans doute. C'est surtout aussi l'effet de la réaction de quelqu'un qui a mis le doigt sur le point sensible. L'impossibilité d'être pauvre en Occident a dû paraître à Finbert un symptôme caractéristique. Certes, il y a des pauvres en Orient, et des misères plus nombreuses encore. Mais elles ne comportent pas nécessairement le même décalage et la même déchéance. C'est en islam que le mot pauvre (*faqir*) a été donné (comme dans l'Italie de saint François d'Assise) à ceux qui cherchent les sommets de l'esprit. Evidemment il y a des raisons climatiques; il est plus facile de coucher dehors au Caire qu'à Paris ou à Londres. Mais il y a autre chose. En l'absence d'autres prépondérances, l'argent est en Europe, qu'il s'agisse de l'aristocratie, de la bourgeoisie ou du prolétariat, la moëlle vitale et l'armature par excellence. Et puis Finbert a été frappé du sentiment de solitude qu'on peut éprouver dans une grande ville. C'est la base psychologique de son roman. L'auteur a d'ailleurs joué la difficulté en écrivant un récit sans intrigue et sans amour autre que celui de l'homme souffrant et déchu. Son héros, Hilel Schwartz, juif d'Alexandrie, nous était connu déjà par le précédent livre de Finbert, *Le Fou de Dieu*. Il avait été influencé, en Egypte, par un étrange vagabond mystique, sorte de moine gyrovague, tournoyant et jubilant. Il était venu en Europe, laissant tout derrière lui, pressé par une sorte de vocation messianique. Mais nul n'échappe au destin suspendu à son cou, et le destin a mille façons subtiles et détournées de s'imposer. A Paris, Hilel finit par se trouver dans l'état qu'on éprouve dans certains rêves, où l'on s'efforce vainement de parler et d'agir en relation avec les autres. C'est ce qui l'amène à ne plus se plaire que dans la société d'un clochard déconcerté et naturellement déconcertant, et à devenir clochard lui-même avant de se faire interner dans un asile, pour avoir brusquement serré le frein d'un wagon de métro, afin d'empêcher la rame — et le monde entier — d'aller se précipiter dans on ne sait quel abîme.

Emile DERMENGHEM.

LA PAROLE DU BOUDDHA, par *Nyànatiloka*. Traduction française de M. La Fuente (Maisonneuve).

Le bouddhisme a suscité ces temps derniers beaucoup d'études et de publications, tant de la part des savants que de celle des

apologètes. Il n'en est pas moins loin d'être toujours exactement connu, et le public occidental vit souvent à cet égard sur un vieux fond de clichés plus ou moins fantaisistes.

Il faut donc savoir gré à Mme David-Neel qui, après ses ouvrages sur le Thibet et le lamaïsme, a publié récemment un petit livre d'ensemble sur le *boudhisme, ses doctrines et ses méthodes* (Plon), clair et précis, avec toutefois quelques pointes polémiques qui ne sont peut-être pas tout à fait dans l'esprit des tolérantes doctrines orientales. Il faut de même remercier Mme La Fuente, à qui l'on doit déjà la traduction de textes capitaux, de nous donner celle de *La parole du Bouddha*, « schéma du système éthico-philosophique du Bouddha suivant les citations du canon Pâli, réunies et expliquées par Nyânatiloka ». Ce Nyânatiloka n'est point un hindou ni un cinghalais, mais un converti allemand qui est devenu mahâthera, supérieur, de l'Island Hermitage de Dodanduwa, Ceylan. Il s'est contenté, dans ce petit livre de présenter, classés méthodiquement, avec quelques brefs commentaires, soulignant que tout converge vers un point unique, la délivrance de la douleur, les fragments essentiels du canon pâli jugés les plus anciens (mais qui datent tout de même de plusieurs siècles après la mort du Maître). On y trouvera la quintessence de ce qui concerne les Quatre Nobles Vérités (la souffrance, l'origine de la souffrance, l'extinction de la souffrance, la voie qui conduit à l'extinction de la souffrance) et l'Octuple Sentier (compréhension juste, pensée juste, parole juste, action juste, moyen d'existence juste, effort juste, attention juste, concentration juste). L'impression dominante est une certaine sécheresse scolastique accompagnée d'un pathétique très décanté. Le refus de la métaphysique est aussi total que possible. Nous sommes loin des fleurs luxuriantes et des abîmes vertigineux du Mahâyâna (grand véhicule), comme des magies du Tantrisme et du Lamaïsme. L'école de Ceylan, comme d'ailleurs en général l'école bouddhiste de Paris, se rattache au Petit Véhicule (Hihâyâna) qu'elle préfère appeler Thêravâda et qui lui semble plus pur et plus orthodoxe ; mais qui paraît évidemment plus propre à servir de règle conventuelle à des moines que de religion aux masses.

Emile DERMENGHEM.

CAMP VOLANT, par *André Fraigneau* (N. R. F.)

André Fraigneau qui nous avait donné l'année dernière l'*Irrésistible* vient de publier *Camp volant*, livre qui forme le deuxième volet du tryptique des « étonnements de Guillaume Fran-

cœur ». Ce jeune homme a des étonnements bien sympathiques et ils montrent chez lui une rare dose d'intelligence et de sensibilité. J'ai le rare privilège d'être loin de ce livre, de l'avoir lu depuis déjà quelques mois ce qui fait que je peux le considérer en toute franchise ou plus exactement qu'il peut me considérer, lui, en toute franchise. Il est un livre qui a une odeur, une couleur particulière qu'on n'oublie pas. Tous les trompe-l'œil dont l'intelligence la plus maligne qui soit le parsème et qui trompent un regard court s'effacent quand la mémoire seule le saisit. C'est le livre même de la vie militaire de chacun de nous mais d'une vie militaire idéale, celle que nous n'avons pas eue, celle que nous attendons obscurément et surtout, mélancoliquement celle à côté de laquelle nous sommes passés sans la voir.

André Fraigneau est un de ces auteurs qui *touchent*. Il touche avec une adresse quasi diabolique (pourquoi quasi ?) notre point de sourire, notre point de larmes. Le gros comique ne lui fait pas peur et aussi les grandes effusions romantiques, mais cela seulement pour mettre en valeur le violon ou la flûte.

Tout est musique en lui — je l'ai déjà dit d'ailleurs — et il parle de la musique comme peu d'auteurs peuvent le faire. Son livre qui emprunte son titre à Watteau est tout imprégné d'harmonies qui vont de Schubert à Scarlatti. Vous me répondrez que voilà des musiques vraiment peu destinées à accompagner les scènes de la vie militaire. Et c'est pourtant ainsi et sans paradoxe. La sincérité de M. Fraigneau est telle et son art est si fin qu'il n' y a pas un brin d'ironie dans ce livre. Un auteur spirituel et sans fiel, quelqu'un qui sait sourire et ne ricane jamais, cela ne se trouve pas tous les jours.

André Fraigneau semble vouloir allier dans son œuvre ce degré de mensonge sans lequel il n'y a pas de poésie à la sincérité ardente qui est l'âme des grandes œuvres. C'est tout le problème. Jusqu'à maintenant il parait l'avoir résolu.

André de RICHAUD.

MONT-PAON, par *Marie Mauron* (The Oxford University Press - Londres). Denoël, Paris.

Dans la Provence des poétiques traditions, un tout petit village en retard de deux siècles sur la marche du temps est niché au creux des Alpilles : Mont-Paon — nom virgilien. — La grande paix des âges sans histoire semble y régner quand arrive la nouvelle institutrice qui doit assumer en même temps les fonctions de secrétaire de mairie.

De ses observations journalières, va naître une série de petits tableaux pris sur le vif, écrits dans un style bonhomme, qui ne

manque ni de judicieuses observations, ni de spirituelles saillies, où le comique des situations à peine souligné nous laisse la joie de le découvrir et le plaisir de rire.

Je citerai : « Hilarion et son train » et « La Réquisition » dont le charme et la vivacité font penser à Paul Arène, à Daudet.

Ce livre écrit par une française nous arrive d'Angleterre (fait assez curieux pour être noté) édité par l'Université d'Oxford. Il a connu un franc succès de librairie dès sa parution tant auprès du public anglais qu'américain. L'Humour qui se dégage de ses peintures champêtres explique assez cette faveur. Souhaitons à l'auteur autant de bonheur auprès du public français.

J. R. B.

LE BEAU NAVIRE, par *Charles Mauban* (N. R. F.).

Ce second livre d'un jeune écrivain se signale au lecteur par des mérites qui ne sont pas courants. Dans le flot des œuvres désordonnées et illisibles, on éprouve quelque plaisir à rencontrer un roman bien construit, écrit dans une langue un peu froide à mon gré, mais qui est par instants assez belle et assez pure.

Ce court roman est l'histoire d'un grand amour qui jette l'un vers l'autre un jeune étudiant et sa bonne. Pour être franc, je dois dire que ce sujet ne m'enchante guère et je voudrais qu'on attache moins d'importance aux troubles sentimentaux des étudiants et des collégiens. Mais je dois dire que, malgré cela, Charles Mauban nous intéresse d'une manière presque constante. Ses dons de psychologue sont grands et il atteint de temps à autre à une réelle profondeur. D'autre part, il donne à ses héros une vérité très grande et les personnages de Berthe, la servante, et de la mère sont des créations parfaitement remarquables.

M. Charles Mauban est désormais de ceux dont nous attendons les livres avec confiance.

Kléber HAEDENS.

UN AN DE VACANCES, par *Robert Francis* (Gallimard).

Ses grands romans, « la Grange aux Trois Belles », « les Mariés de Paris », etc. ont valu à M. Robert Francis non seulement le Prix Fémina, mais mieux encore, la plus sympathique notoriété.

Ecrivant dans une formule plus brève le livre qui nous occupe a-t-il voulu prendre lui-même des vacances ? Il procure en tout cas au lecteur un bien agréable délassement et le ministre chargé des loisirs devrait signaler des œuvres comme celle-là, au

risque d'ailleurs de mêler au loisir ainsi occupé quelque peu de cauchemar.

Nous sommes donc invités à villégiaturer dans le Sarladais. Un jeune couple nous a précédés au bord du « Séou », les nouveaux propriétaires d'un mas isolé... et hanté par une vivante autant que par le mort qu'elle a sur la conscience, pour l'avoir mis sous le pressoir du mas. Dès les premières pages d'ailleurs on trouve bien rouge le vin qui est servi pour la conclusion de l'affaire. Thérèse, l'ex-propriétaire, *tendait son verre vers la lumière du soir. Le vin, rouge sombre, avait des chatoiements de pourpre. Plus tard le jeune homme devait souvent se souvenir avec effroi du regard sauvage de Mme Harpin, à cette minute dont il ne pouvait comprendre l'horreur.* Dès ce moment le lecteur la pressent, cette horreur, l'horreur de l'histoire qu'il ne connaitra cependant qu'à la fin.

Entre le mas et l'auberge de « la Bonne Etoile » M. Robert Francis tisse son roman avec un art accompli. La servante de l'auberge, qui fut amoureuse du mort, la patronne, terrorisée par ce tragique mystère, le marchand de biens, le notaire et son fils, le facteur retraité, que troublent les charmes de Mme Harpin, ce sont les personnages dont le romancier hante notre mémoire. C'est qu'il les a créés bien vivants, et si leur âme donne au livre toute sa valeur secrète, sa puissance, leur corps s'anime sous nos yeux. Il suffit à M. Robert Francis de nous montrer un *coin de chair blanche brillant comme de la neige* pour rendre à l'aubergiste sa jeunesse alourdie, de faire mourir un pigeon étouffé sous les doigts du jeune astronome, et sous les yeux de Thérèse, d'un éclat diabolique, il lui suffit d'un goût de noix et de fumée, d'un couteau de cuisine dans le bas de Nicole, d'un balancement de hanches, d'un cri d'oiseau de nuit dans les chênes-verts, pour que ce pays de truffes et d'eau-de-vie ne soit désormais pour nous que le pays *d'un an de vacances.*

Sans doute un tel livre plaira-t-il beaucoup aux amateurs de romans policiers, comme le héros lui-même, le jeune astronome, l'acquéreur du mas. Il séduit sûrement les poètes parce qu'il reste avant tout l'œuvre d'un visionnaire dans sa tragique réalité.

Jean LEBRAU.

L'EXILÉE, par *Pearl Buck* (Trad. Germaine Delamain). — (Ed. Stock).

On connait la qualité d'une traduction à l'envie qu'elle inspire de lire un ouvrage dans le texte : celle de Germaine Delamain agrandit les parties claires, comme si ce supplément de

lumière dans les endroits les plus purs, les plus pacifiés, compensait l'effacement des couleurs, réparait le dommage entraîné par le changement de langage. On dirait que cette traduction a été méditée et qu'il a fallu beaucoup de réflexion et beaucoup d'art pour lui conserver le ton poétique de l'original.

Sans doute Germaine Delamain a-t-elle compris qu'il fallait une atmosphère extrêmement purifiée à la magnifique créature mise en scène par Pearl Buck. C'est une femme dont on ne voit que l'âme, un être aux yeux de qui la vie est une chose merveilleuse et qu'on ne peut que pressentir. Il n'y a que la musique pour nous porter un peu plus loin, car elle n'est pas une technique et une mélodie, mais le sens même de la vie infiniment triste et d'une beauté insoutenable ». L'idée est venue à Pearl Buck de féé리ser l'existence d'une créature qu'elle avait mis tous ses soins à rendre réelle, de la suivre dans un monde neuf qu'elle hanterait de sa vie intérieure. Pour cela, elle la rend captive d'un vœu, prononcé au chevet d'une mère mourante.

Carie est l'incarnation d'une race à laquelle l'arrache le poids d'une parole à tenir. Fille de hollandais jetés en Amérique par une idée religieuse, elle est entrainée en Chine par une idée morale. Seule avec elle-même, séparée du réel par des souvenirs si purs qu'elle en retrouve la source au fond de tout ce qui lui demande son cœur.

Roman singulier, chargé de sens, qui fait penser à une autre histoire de femme, Nyels Lyline de Jacobsen; car, issu de conceptions opposées à celles de l'auteur danois il se déroule aussi naturellement que son livre entre la vie et le rêve, comme si le dépaysement était la même élévation pour la nature qui le subit et pour celle qui s'appuie sur lui, comme si les choses se rendaient étrangères à l'hérédité des êtres aussitôt qu'une âme les a touchées.

Joë BOUSQUET.

UNE NOUVELLE REVUE : SUISSE ROMANDE

Les trois numéros parus de « Suisse romande » retiennent l'attention. M. Daniel Simond, qui dirige cette revue, a su lui donner d'emblée un caractère vivant, une variété de registres et une ampleur d'horizons, à quoi ne nous avaient guère accoutumés les derniers périodiques suisses. Belles réflexions de Ramuz sur le Poète : « Il ne s'est rien passé dans sa vie. C'est que le poète a deux vies, l'une qu'il subit comme tout le monde ; l'autre où son imagination décide, et elles n'ont rien de commun. L'homme mûrit peut-être, l'auteur pas. Ou l'auteur mûrit au-

trement. » Pages admirables de Gustave Roud sur Hoelderlin dont ce poète suisse a si merveilleusement traduit quelques poèmes pour notre numéro romantique : « Le monde saisi dans sa plus creuse, sa plus intolérable évidence se mire aux prunelles du poète foudroyé ». Signe des temps, cette revue donne une large place à toutes les formes de poésie. Citons quelques noms : Pierre-Louis Mathey, E. H. Crisinel, Michel Verdier, Raymond Michaud, Auguste Martin. Fidèle à la mission de la Suisse bilingue, Jean Moser présente des œuvres lyriques allemandes et traduit avec bonheur des vers du Bâlois Siegfried Lang.

Les sports ont leur chronique et, hélas, la dispute théologique n'est pas absente. Elle reste légitime lorsqu'il s'agit du néo-calvinisme barthien, mais devient intolérable quand un dogmatisme nietzschéen se prend pour une attitude libre et s'essaie à rugir; il ne suffit pas de vaticiner pour être fort. M. Pierre Beausire, condamnant le mouvement *Esprit* qu'il semble fort mal connaître, se vante, le pauvre, « d'avoir dit à M. Mounier que s'il voulait parler à des hommes, et non à des enfants, il fallait qu'il renonçât à invoquer le Christ. » Il y a là une férocité d'emprunt, plus bêlante que tous les idéalismes. Comme c'est XIX^e^ siècle! Cette crainte de passer pour un enfant est une puérilité commune à tous ceux qui ont le triste privilège de n'être plus que des grandes personnes : des êtres qui se sont privés de tous les dons de l'enfance et appauvris de tous leurs souvenirs.

Souhaitons que *Suisse Romande* persiste à donner avant tout des œuvres, à servir la poésie, et se garde de la tare helvétique: de la manie des débats et des professions de foi (les pires de toutes étant les professions de manque de foi).

Albert BÉGUIN.

LES REVUES D'ART

Voici une suite de sommaires et de numéros spéciaux où l'Exposition Universelle occupe la plus large place. L'une des fonctions des Revues d'Art est de refléter ce que l'actualité offre de plus sérieux, l'autre est de maintenir dans les esprits une certaine présence de l'histoire. Or, l'Exposition comprend à la fois une présentation du style moderne et une rétrospective de l'Art Français: et il y a vers elle deux grandes voies, celle qu'ouvre l'ingéniosité moderne, celle d'un Art vieux de dix siècles.

L'*Art Vivant* qui a donné un bon numéro (Juin) sur « l'Exposition de l'Art Indépendant », consacre maintenant ses cahiers aux diverses sections de l'Exposition : on retiendra celui de sep-

tembre, qui étudie les *arts du feu* (classes 31 et 45 de l'Exposition). Ces arts mineurs qui relèvent de la brique, du grès, de la porcelaine, du verre, touchent de plus près à la vie quotidienne que tous les autres; le style de la vaisselle, des bibelots, des objets familiers, n'est point chose indifférente; le goût s'y révèle plus qu'ailleurs. On sera heureux de trouver dans ce numéro l'histoire de la Manufacture de Sèvres et celle de la porcelaine de Limoges. L'invention d'une nouvelle machine, d'un nouveau tour (voir l'étude : *Progrès de la technique dans les Arts du feu*), la découverte d'une belle matière, plus cristalline ou moins poreuse, rien n'a plus d'importance dans l'évolution de ces arts. Par là, ces articles apportent un témoignage qui rejoint le thème central de l'Exposition : l'Art et la Technique ne sont point dissociables, ce sont les deux aspects d'un même effort.

Un excellent album de *La Renaissance* (numéros de juillet-septembre), analyse et commente « les chefs-d'œuvre de l'art français » : je ne vois pas de meilleure préparation à la visite du nouveau musée. Madame Jean Locquin esquisse en vingt pages l'évolution de l'Art Français des temps barbares à la Renaissance — étude claire et habile qui a seulement le tort de masquer les lacunes de notre information et les insuffisances de notre connaissance : une belle ordonnance des dates et des preuves ne constitue jamais qu'une hypothèse de travail. L'histoire de l'Art n'est pas seulement un classement de monuments; elle doit révéler le sens des œuvres. Elle ne doit pas seulement chercher les lois simples, mais encore des interprétations complexes. M. Robert Rey présente ainsi des tableaux et surtout des fragments de tableaux, des détails révélateurs, comme le veut la meilleure méthode. De plus, son commentaire historique est parfaitement judicieux. Rien n'a été épargné pour tirer des images de la banalité des commentaires accoutumés. Quelques textes tirés de la correspondance des peintres, des *Salons* de Diderot et de Baudelaire... encadrent les reproductions : ce sont quelques phrases suffisamment provocantes et passionnées pour contraindre l'esprit à sortir de l'indifférence où l'enferme la paresse des yeux. Il y a dans la peinture autre chose qu'un rêve, autre chose qu'une vaine tendresse : il y a une volonté de voir, et un besoin de construire. A chacun de savoir si ce n'est pas là la leçon d'un certain art français.

A. C.